ISSN 1984-350X
REVISTA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA
UFPEL
01
Revista acadêmica digital sobre Música
dez / 2008
Convidado desta edição:
Prof. Paulo Castagna (UNESP)
Musicologia
Práticas Interpretativas

sumário

práticas interpretativas

musicologia

apresentação

Com grata satisfação apresentamos o primeiro volume da Revista do Conservatório de Música da UFPel, publicação destinada ao fomento da produção e disseminação do conhecimento científico em música nas áreas da Composição, Musicologia e Práticas Interpretativas.

Os 10 artigos aqui tornados disponíveis graciosamente, tanto na versão HTML quanto PDF, são abrangentes e representativos da atual pesquisa em música que é desenvolvida em importantes centros de pós-graduação brasileiros.

Assim, Paulo Castagna apresenta 3 artigos que retratam o atual estágio da musicologia brasileira. Após, segue-se Práticas Interpretativas, com artigos de Fabiana Moura Coelho, de Flávia Maria de Souza Correia et alli, e de Daniela Carrijo Franco e Cristina Cappareli Gerling. Por fim, novamente a área de musicologia volta a cena em escritos de Rita de Cássia Fucci Amato, Leonardo Loureiro Winter et alli, Joêzer de Souza Mendonça e Fernando José Silveira. No conjunto, estão artigos que tratam desde a música gospel no neopentecostalismo até a linguagem composicional de Antônio Celso Ribeiro, da edição crítica do Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone à abordagem sócio-histórica das funções, representações e valorações do piano no Brasil, entre outros.

Desta forma, ao fazermos esta divulgação da atual produção acadêmica brasileira, esperamos agir como incentivadores da pesquisa dos alunos dos cursos de bacharelado em música da UFPel, bem como de seus acadêmicos do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural, além de constituir meio para a divulgação de andamentos e resultados de trabalhos de pesquisadores de outras instituições acadêmicas de ensino e/ou programas de pós-graduação em música, bem como estabelecer o intercâmbio, em âmbito nacional e internacional, com outros centros produtores de conhecimento em música.

A Revista CM-UFPel representa, ainda, um dos pilares para a criação do Programa em Pós-Graduação em Música do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg
Editor da Revista CM / UFPel

ISSN 1984-350X
Revista do Conservatório de Música da UFPel.
Pelotas, nº1, 2008. p. 7-31.

A Musicologia Enquanto Método Científico[1]

Paulo Castagna[2]

Resumo: Resultado da reunião de várias atividades ligadas ao estudo teórico da música a partir do século XVII, apesar de raízes que remontam à Antiguidade, a musicologia surgiu como o estudo científico ou acadêmico da música, particularmente no âmbito do positivismo de Auguste Comte (1798-1857), diferenciando-se, assim, da abordagem da música dependente da prática artística. Foi somente a partir de uma proposta de Friedrich Chrysander em 1863, que a musicologia começou a ser tratada como método científico, em igualdade com outras disciplinas científicas. Em 1885 Guido Adler codificou os ramos da musicologia, tabulando sua essência, seus métodos e propondo sua divisão em musicologia histórica e musicologia sistemática. No séc. XX, a musicologia separou-se da etnomusicologia, a segunda definida como "o estudo da música na cultura" (Allan P. Merriam, 1964), e responsabilizando-se a primeira pelo estudo da matéria musical em si. Em reação à sua configuração positivista, entretanto, surgiu a partir da década de 1970 uma musicologia mais interpretativa, assim como novas propostas de divisão de seus ramos, sendo hoje reconhecidas pelo menos nove vertentes metodológicas, de acordo com Duckles (1980): 1) método histórico; 2) método teórico e analítico; 3) crítica textual; 4) pesquisa arquivística; 5) lexicografia e terminologia; 6) organologia e iconografia; 7) práticas interpretativas; 8) estética e crítica; 9) dança e história da dança. Este trabalho tem como objetivos abordar cada uma das propostas metodológicas da musicologia, com algumas informações sobre o seu desenvolvimento histórico, bem como apresentar uma rápida apreciação do estágio de desenvolvimento dessas atividades no Brasil.

Introdução

Este texto é o primeiro de uma série de três trabalhos apresentados no ciclo de palestras "Musicologia e Patrimônio Musical" entre 22 e 24 de novembro de 2004 na Universidade Federal da Bahia[3] e, como texto introdutório, propõe uma rápida abordagem da musicologia enquanto método científico, para fundamentar os textos seguintes, especificamente voltados à situação brasileira. Assim, o presente trabalho não pretende apresentar nada

---

[1]Este texto foi originalmente apresentado no Ciclo de Palestras "Musicologia e Patrimônio Musical", realizado na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia entre os dias 22 e 24 de outubro de 2004, evento organizado pelo Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (PPGMUS-UFBA), que autorizou sua publicação nesta Revista. Em função de estar sendo impresso quatro anos após sua apresentação em Salvador, o texto não cita eventos, publicações e discussões posteriores a essa data.
[2]Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo (SP).
[3]Os outros dois são "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira" e "Eventos brasileiros no campo da musicologia: histórico, presente e futuro".

essencialmente novo, mas apenas sintetizar idéias e informações já bem conhecidas, em meio a algumas reflexões próprias, com a finalidade de proporcionar ao leitor uma noção mínima do significado da musicologia, seus ramos de atividades e a situação da recepção dessa ciência no Brasil. Trata-se, portanto, de um texto despretensioso e de caráter essencialmente efêmero, que certamente estará fadado ao esquecimento e à superação, à medida em que o desenvolvimento da musicologia resultar em artigos e compêndios de caráter didático cada vez mais informados e historicamente mais conscientes.

Para tanto, foram utilizados textos de Warren Dwight ALLEN (1962), dedicado ao que este denomina "história das histórias da música" e "filosofias da história da música", de Joseph KERMAN (1985 e 1987), autor do único trabalho teórico sobre musicologia traduzido para o português, de Leo TREITLER (2001), que realiza uma abordagem crítica da historiografia musical e, principalmente, de Vincent DUCKLES (1980), que elaborou um importante verbete para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, destinado principalmente a apresentar uma evolução histórica da musicologia. Também foram úteis alguns trabalhos que abordam disciplinas ou ramos específicos da musicologia, como o de Ian BENT e William DRABKIN (1990) dedicado à análise musical e o de James GRIER (1996) dedicado à edição crítica.

Trabalhos brasileiros dedicados a uma visão geral da musicologia são raros, como o de José de Sá PORTO (1962), preferindo, os autores nacionais, a abordagem exclusiva da musicologia praticada no país e referente à música brasileira, como já o fizeram Luís Heitor Correia de Azevedo, Régis Duprat, Antônio Alexandre Bispo e outros, contribuições que serão referidas no próximo texto deste ciclo, dedicado aos recentes avanços na musicologia histórica brasileira.

De maneira geral, serão aqui apresentadas informações bastante condensadas dos autores citados, especialmente Vincent DUCKLES (1980), seguidas de informações próprias sobre a situação da musicologia no Brasil. Precede essa abordagem uma breve definição do que seja método e uma diferenciação entre prática musical e musicologia, enquanto atividades respectivamente artística e científica. Depois de passar pela origem da musicologia e sua configuração a partir da concepção positivista, serão focados os significados e o desenvolvimento histórico dos ramos da musicologia.

Método

Inicialmente, é importante distinguir o que sejam normas, técnicas e métodos. Normas são convenções, utilizadas para poupar o tempo dos leitores e para garantir modelos próximos de organização para os trabalhos científicos, variando de lugar para lugar, de época para época e, muitas vezes, de pesquisador para pesquisador. Técnicas, por outro lado, são os meios práticos para se realizar uma determinada pesquisa, para se recolher, organizar e interpretar o material que interessa ao tema e que, obviamente, dependem do método que será empregado. Métodos, no entanto, são as grandes concepções de trabalho do pesquisador, refletindo sua ideologia a respeito do significado das obras de arte no passado e no presente e do significado da própria pesquisa para a sua compreensão, dependendo de ideologias dominantes em sua época e de uma opção pessoal do próprio pesquisador.

Da mesma forma que os principiantes nem sempre conseguem distinguir o significado das composições musicais na história, os estudantes não estão habituados a identificar os métodos implícitos nos textos musicológicos, tomando-os todos como portadores de verdades absolutas. Essa visão gera a concepção dos métodos também por um viés absoluto, sem que se perceba suas diferenças históricas, filosóficas e ideológicas. Não pode existir um método padronizado de pesquisa que possa se enquadrar em qualquer tipo de trabalho, pois se isso existisse, as pesquisas não teriam resultados diferentes. O método a que o pesquisador se filia determina, *a priori*, o resultado final da pesquisa e nela pode ser reconhecido. Uma pesquisa iniciada sem a preocupação com os modelos metodológicos do presente e do passado corre o risco de repetir concepções ultrapassadas, com o agravante de essa repetição ser feita de forma inconsciente

Por outro lado, o método que está sendo aqui abordado é o método científico e não o artístico. Assim como a prática musical não leva necessariamente à compreensão da música, a simples utilização prática de obras teóricas não leva necessariamente o leitor a compreender como estas foram elaboradas. A musicologia, enquanto ciência, obviamente distingue-se da

prática musical, que é uma manifestação artística. Arte e ciência já se diferenciavam desde o século XVII. De acordo com o Vocabulário português e latino de Raphael BLUTEAU (1712: v.1, 573), o primeiro léxico impresso da língua portuguesa, a arte consistia em:

> *Regras e método, com cuja observação se fazem muitas obras úteis, agradáveis e necessárias à República. Neste sentido, arte se diferencia de ciência, cujos princípios consistem em demonstrações, e neste próprio sentido se divide a arte em dois ramos, a saber, o das artes liberais, que são sete, gramática, retórica, lógica, aritmética, música, arquitetura, astrologia* [...].

Por essa razão, é fundamental que sejam diferenciadas as atividades propriamente científicas - onde podemos encontrar a musicologia - das atividades de natureza artística. A elaboração de partituras, por exemplo, pode ser uma atividade científica quando fizer uso consciente de métodos definidos, mas enquanto simples cópia ou transcrição destinada à execução prática das obras, será uma apenas atividade de âmbito artístico, ou então *para-musical*, como definiu Alberto T. IKEDA (1998:64).

Musicologia

A musicologia tem sido definida em relação ao método ou em relação ao seu objeto de estudo. No primeiro caso, pode ser considerada um estudo da música do ponto de vista acadêmico ou científico, enquanto no segundo é um tipo de estudo da música que a considera enquanto fenômeno principalmente estético e cultural.

Atualmente, a musicologia, preocupada com a matéria musical em si, distingue-se da etnomusicologia, destinada ao estudo da música na cultura, embora a segunda tenha algumas de suas raízes na primeira. Mesmo assim, a etnomusicologia não é considerada um ramo da musicologia, porém ambas constituem diferentes troncos, desde sua separação na década de 1950. Mais relacionada à sociologia e à antropologia, o etnomusicologia têm preferido estudar a música não-européia ou a prática musical de nações, culturas ou classes sociais diferentes daquela à qual pertencem os pesquisadores. Nesse sentido, a etnomusicologia prioriza não exatamente a música, mas sim o homem que a produz.

Embora autores como Joseph KERMAN concordem que a musicologia, a teoria, a etnomusicologia e outras atividades não devam ser definidas em função de seu objeto de estudo, mas sim em função de seus métodos, filosofias e ideologias, estes admitem que a maior parte dos musicólogos concentram-se no estudo da música erudita ocidental anterior ao século XX, os teóricos na música erudita do séc. XX e os etnomusicólogos na música popular, folflórica ou não-ocidental.

A musicologia tem raízes no pensamento teórico e filosófico sobre música praticado desde a Antiguidade, mas começou a surgir a partir do impacto das idéias de Descartes, quando o empirismo substituiu a escolástica e a busca da razão tornou-se o grande motor da geração de conhecimento. Com o enciclopedismo, uma das manifestações do pensamento iluminista do século XVIII, a música começou a se tornar um dos muitos objetos de estudo que passavam a atrair os pesquisadores interessados em desvendar os segredos e as razões dos fenômenos observáveis, o que contribuiu para a consolidação da musicologia como uma das atividades humanas destinada à obtenção de conhecimento, no caso sobre a música.

O nome dessa nova ciência teve algumas variantes alemãs antes do século XX. *Musikalische Wissenchaft* (conhecimento da música) e *Tonwissenchaft* (conhecimento do som) foram termos usados desde a segunda metade do século XVIII. A partir de um trabalho do educador musical Johann Bernhard Logier, publicado em 1827, começou a ser usado o termo alemão *Musikwissenchaft* (conhecimento ou ciência da música) que estabeleceu-se na década de 1870 enquanto atividade acadêmica. Foi Friedrich Chrysander, entretanto, que propôs, em 1863, que a musicologia fosse tratada enquanto ciência, em pé de igualdade com outras disciplinas científicas. A *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade de Investigação Musical), instituída em 1868, preferiu o termo *Musikforschung*, mas o *Vierteljahrsschrift für Musikwissenchaft* (Revista Quadrimestral de Musicologia), fundado em 1885, acabou oficializando o nome da nova disciplina no idioma alemão. Paralelamente, na França apareceu, em 1885, o termo *musicologie*, que gerou a versão latina *musicologia* e a versão inglesa *musicology*, usadas até hoje.

Não há dúvidas de que o desenvolvimento da musicologia e seu próprio estabelecimento enquanto atividade científica foi fortemente influenciado pelo

positivismo de Auguste Comte (1798-1857). Essa doutrina admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência, consequentemente rejeitando os conceitos universais, absolutos, dogmáticos e *a priori*. Sendo o fato a única realidade científica e a indução o seu método de obtenção de conhecimento, o positivismo destinava-se a organizar esses fatos e determinar as leis que os produziam. Enquanto doutrina social, o positivismo estruturou os conceitos de progresso e ordem, que deveriam orientar a organização (ou reorganização) das sociedades através do progresso do espírito humano, para tentar superar a crise revolucionária que assolou a sociedade ocidental na primeira metade do século XIX. Considerado o fundador da sociologia, Comte utilizou, pela primeira vez, métodos científicos para estudar fenômenos sociais, o que desencadeou a adoção de critérios científicos também em outras áreas do conhecimento, entre elas a musicologia, que passaria a se preocupar essencialmente com os fatos musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento.

Joseph KERMAN observa que, no século XIX e primeira metade do século XX, a ideologia nacionalista e religiosa moveu boa parte dos estudos sobre música, em uma clara manifestação positivista. Assim, os ingleses pesquisavam a música inglesa, os católicos a música católica e assim por diante. No início do século XX, em virtude da crise do modernismo, os musicólogos voltaram suas atenções para tempos cada vez mais longínquos, sobretudo para a polifonia medieval e renascentista, mas com o final da reação anti-romântica no pós-guerra, os musicólogos retornaram ao estudo da música do séc. XIX.

Mesmo assim, a musicologia continuou a ser praticada a partir da teoria positivista, essencialmente preocupada com o verificável, ou seja, com o positivo. Predominou entre as atividades musicológicas, até pelo menos o final da década de 1950, a publicação de música antiga e a organização de eventos históricos em esquemas evolutivos simplistas, em uma concepção segundo a qual interessava essencialmente a apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam. Autores como Gustav Reese, Willi Apel e Leo Shrade foram os mais representativos dessa fase, dedicando-se a amplas compilações de informação histórica, sem uma suficiente reflexão sobre o seu significado. Nessa fase gastava-se mais tempo organizando

textos, estabelecendo a cronologia de obras ou estilos e resolvendo enigmas ou problemas micro-estruturais, do que propriamente pensando sobre os mesmos.

A partir das décadas de 1960 e 1970, no entanto, uma vertente interpretativa, bastante influenciada por transformações nos estudos acadêmicos em história e literatura, fez surgir uma *nova musicologia*, mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo. Embora o positivismo tenha continuado a ser um método muito presente até a atualidade, a nova musicologia imprimiu uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa nas atividades musicológicas clássicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico, como a catalogação e a edição de fontes.

No Brasil o início dessa superação do positivismo começou a ocorrer na década de 1990, porém a nova musicologia brasileira está apenas no início de seu desenvolvimento, restando ainda muito tempo para sua efetiva consolidação. Por outro lado, a pequena produção brasileira resultante da concepção positivista não gerou suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas. Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros passou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também precisou retomar o trabalho técnico de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, fazendo com que se ampliasse consideravelmente suas responsabilidades.

Ramos da musicologia

Como observa Vincent DUCKLES (1980), a musicologia começou a ser subdividida em várias disciplinas desde fins do século XVIII, a partir de propostas de Nicolas Etienne Framery, Johann Nikolaus Forkel e outros, mas foi Guido Adler (1855-1941), em um artigo de 1885 publicado no *Vierteljahrsschrift für Musikwissenchafte* e intitulado “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenchaft” (Abrangência, método e objetivo da musicologia), repetido, com algumas modificações, no seu livro *Methode der Musikgechichte* (Método da história da música), de 1919, que propôs a divisão dos campos histórico e sistemático do estudo da música.

No campo histórico, Adler compreendeu a abordagem da história da música a partir de povos, regiões, escolas e compositores, incluindo atividades como a paleografia musical, o estudo do que denominou "categorias históricas básicas" (agrupamento de formas musicais) e o estudo das leis usadas nas composições de cada época, registradas pelos teóricos e manifestadas na prática musical. No campo sistemático, Adler compreendeu a tabulação das leis dominantes, aplicadas às várias ramificações da musicologia, incluindo a investigação e justificação de tais leis nas manifestações harmônicas, rítmicas e melódicas, a estética e a psicologia da música, a educação musical e a musicologia na acepção francesa (*Musicologie*), esta entendida enquanto a investigação e estudo comparativo em etnografia e folclore.

Para Adler, a musicologia histórica agrupa as disciplinas de caráter histórico, ou que estudam o desenvolvimento da música no curso do tempo (visão diacrônica), enquanto a musicologia sistemática reúne as disciplinas de caráter não-histórico, ou seja, as que examinam a música como um fenômeno entre fenômenos comparáveis (visão sincrônica). Embora outras categorias tenham sido posteriormente introduzidas e a musicologia sistemática tenha se voltado, na segunda metade do século XX, para a investigação da natureza e propriedades da música enquanto fenômeno principalmente acústico, fisiológico, psicológico e sociológico, a estrutura da divisão dessas categorias tem se mantido até o presente.

Quanto às categorias propriamente ditas, no decorrer do século XX novas propostas foram apresentadas, como a de PENA e ANGLÉS (1954: v.2, p.1600-1601), que possui duas categorias para o campo sistemático e duas para o campo histórico:

> 1. *Musicologia filosófica* (estética musical)
> 2. *Musicologia nas ciências naturais* (acústica, fisiologia e psicologia do som)
> 3. *Musicologia do folclore e etnografia* (musicologia comparada, tratado dos instrumentos)
> 4. *Musicologia como investigação histórica* (história da música européia e da música dos povos não-europeus)

Neste texto, entretanto, concentrarei-me no campo histórico e adotarei a subdivisão proposta por Vincent DUCKLES (1980), que parece ser a mais simples e eficaz, bem como suas principais definições, embora sejam usadas também informações e idéias de Warren Dwight ALLEN (1962), Joseph

KERMAN (1987), Ian BENT e William DRABKIN (1990) e James GRIER (1996):

1. *Método histórico*
2. *Método teórico e analítico*
3. *Crítica textual*
4. *Pesquisa arquivística*
5. *Lexicografia e terminologia*
6. *Organologia e iconografia*
7. *Interpretação histórica* (performing practice)
8. *Estética e crítica*
9. *Dança e história da dança*

Até meados do século XX, houve uma certa tendência em maior subdivisão dos campos, com especialização e separação de atividades. Nas últimas décadas do século XX, entretanto, essa tendência tem se revertido, em nome de uma mescla ou aproximação entre tais especialidades, rompendo-se as separações estritas que existiam em cada uma dessas atividades, em uma manifestação típica da nova musicologia. Essa tendência gerou, inclusive, maior contato entre musicologia e etnomusicologia. Vários autores propuseram uma unificação teórica entre os dois campos, como aqueles que participaram em um evento no Chile em 1989, específico sobre essa questão: a proposta teórica, apresentada por Irma RUIZ (1989), foi discutida por Luis MERINO (1989), Maria Ester GREBE VICUÑA (1989), Pablo KOHAN (1989) e, especialmente, Leonardo WAISMAN (1989). Apesar disso, a musicologia e a etnomusicologia continuam mantendo focos distintos, mas é preciso reconhecer que o seu maior contato tem sido benéfico para ambos os lados e tem contribuído significativamente para as recentes transformações observadas na musicologia.

Método histórico

A abordagem histórica da música já era praticada desde o século XVII, como informa Warren Dwight ALLEN (1962). O estudo histórico da música, entretanto, sempre precisou ser fundamentado em uma teoria da história. De acordo com Vincent DUCKLES (1980), na segunda metade do século XVIII o pensamento histórico esteve principalmente ligado à idéia de progresso, na qual o ápice estaria na música da época dos próprios historiadores, como ocorreu com Burney, Hawkins, Forkel e outros. O positivismo de Auguste Comte

reforçou essas idéias, porém o idealismo hegeliano introduziu o estudo das culturas históricas enquanto organismos vivos, sujeitos ao nascimento, crescimento, declínio e desaparecimento, substituindo o conceito de progresso linear pela idéia de desenvolvimento cíclico.

Paralelamente, o século XIX introduziu a idéia do gênio e de uma história essencialmente movida por personalidades individuais, particularmente a chamada história tradicional ou rankeana, ou seja, aquela estabelecida por Leopold von Ranke (1795-1886), a partir do positivismo comtiano. Essa concepção motivou a centralização dos estudos histórico-musicais na biografia dos músicos, em uma tentativa de explicar as razões do fenômeno musical nas características de suas personalidades.

Heinrich Wölfflin (1864-1945), entretanto, rejeitava a concepção rankeana, construindo uma história da arte que lidava com formas e estilos, o que contribuiu para o surgimento da história dos estilos musicais, praticada por autores como Manfred Bukofzer e Charles Rosen, entre outros. Outra visão que procurava se afastar do positivismo e das visões evolucionistas da história foi a que procurou identificar, nas expressões culturais, o assim denominado "espírito da época" (*Zeitgeist*), concepção adotada por historiadores da música na transição do século XIX para o século XX, como August Wilhelm Ambros e Wilhelm Dilthey. Na mesma época, a doutrina da hermenêutica, caracterizada pela interpretação do significado das soluções musicais, estava sendo proposta por Hermann Kretzschmar (1848-1924) e Arnold Schering (1877-1941), que especializaram-se na identificação de símbolos e significados análogos nas composições estudadas, enquanto na década de 1920 surgia a historiografia marxista da música, com V. I. N. Dreizin e S. N. Chemodanoff, que desenvolveu-se consideravelmente nas décadas seguintes.

Isso não quer dizer que as antigas abordagens biográficas tenham sido substituídas. Pelo contrário, proliferaram-se na primeira metade do século XX, especialmente quando dirigidas ao público não-especializado, e tiveram Romain Roland e Guy de Pourtalès como os autores mais notórios. Por outro lado, o estudo estilístico foi comum nos estudos históricos de caráter acadêmico até pelo menos a década de 1970, quando a então denominada *nova história* introduziu na musicologia abordagens bem mais diversificadas, como a história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história

da audição, etc., com autores como Karl Dahlhaus, Leo Treitler, Henry Raynor, Elie Siegmeister, Norbert Elias e outros. A nova história da música passou a questionar a abordagem exclusiva de compositores e obras-primas, procurando recriar o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as interrelações entre autores, obras, estilos, funções, empregadores, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação, etc.

Estudos histórico-musicais foram realizados no Brasil desde o século XIX a partir de abordagens predominantemente biográficas, tiveram uma fase de maior interesse musicológico com Mário de Andrade e Luís Heitor Correia de Azevedo e outros até a década de 1950, mas tornaram-se propriamente científicos com os trabalhos de Francisco Curt Lange, a partir da década de 1940. Autores como Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, Régis Duprat e Antonio Alexandre Bispo deram seqüência a esse tipo de abordagem, produzindo informações que subsidiaram a escrita da história da música no Brasil a partir da música e não apenas da biografia de seus autores.

Quanto às "histórias" da música brasileira (ou no Brasil), começaram a ser impressas no início do século XX, a partir de uma abordagem literária, por Guilherme de Mello (1908), Vicenzo Cernichiaro (1926) e Renato Almeida (1926 e 1942). Preocupações musicológicas começaram a surgir nos trabalhos de Mário de Andrade (1941), Maria Luiza de Queirós Santos (1942) e Luís Heitor Correia de Azevedo (1950 e 1956), mas uma fase propriamente científica surgiu com as obras de José Ramos Tinhorão (1974), Bruno Kiefer (1976), José Maria Neves (1977), Ary Vasconcelos (1977 e 1991), Vasco Mariz (1981), José Ramos Tinhorão (1981 e 1990) e David Appleby (1983). Não há dúvida de que os estudos históricos predominaram na musicologia brasileira do século XX, embora ainda haja muito a ser feito em relação a esse aspecto, sobretudo no plano interpretativo.

Método teórico e analítico

A análise musical destina-se a compreender a estrutura interna das obras e não necessariamente o seu significado e o processo de composição que a gerou, tendo iniciado sua história a partir do século XVII. Mais antiga que a análise, a teoria da música ou suas atividades precursoras já eram praticadas na

Grécia Antiga e teve um papel importante na música ocidental desde a Idade Média, mas foi no Renascimento que iniciou seu maior desenvolvimento. Diferentemente da história, que preocupa-se com os eventos no tempo, a teoria e a análise examinam os fenômenos em si, interessando-se mais com o funcionamento das coisas do que com sua origem. Atualmente é possível uma abordagem histórica da análise musical graças a esforços como os de Ian BENT e William DRABKIN (1990) e do próprio Vincent DUCKLES (1980).

Com o trabalho de Joachim Burmeister no século XVII surgiu o que hoje poderia ser denominada análise formal, preocupada com a identificação de texturas, agrupamentos vocais, repetições, seqüências, etc., método desenvolvido por Johann Mattheson no século seguinte. Em 1722 Jean Philippe Rameau lançou a teoria da harmonia que, embora modificada por inúmeros autores nos séculos XIX e XX, tornou-se o ponto de partida para a compreensão dos agrupamentos verticais de notas a partir de princípios lógicos e gerais. Paralelamente, Joseph Sauveur (1701) fundava uma acústica musical de bases científicas, desenvolvida no século XIX por autores como Hermann von Helmholtz (1863) e Carl Stumpf (1883-1890).

Heinrich Schenker, no início do século XX, criou um método de análise - hoje conhecida como análise schenkeriana - baseado na idéia de que a composição é o resultado da ornamentação de notas e acordes. A partir da identificação de níveis estruturais e da redução da estrutura exterior para a estrutura fundamental, seria possível encontrar essas notas e acordes que geraram toda a composição.

Rudolph Réti, por sua vez, fez surgir a análise temática, que procurava identificar os motivos ou temas que dão origem à composição e que nela são continuamente modificados, enquanto Hans Keller procurava a unidade que existia entre temas contrastantes. Já Knud Jeppesen, estudando a música de Palestrina, utilizou um método de análise sintática paralelo àquele utilizado em lingüística, para determinar as leis sintáticas que governam a ocorrência dos elementos musicais. Desenvolvido por semiologistas como Nicolas Ruwet e Jean-Jacques Nattiez na segunda metade do século XX, esse método foi aplicado ao conhecimento das leis estruturais que regiam composições de diversos períodos históricos, gerando uma corrente de análise que já a partir da

década de 1970 utilizava o computador para determinar leis mais gerais a partir da análise de uma grande quantidade de dados.

Com o surgimento das linguagens não-tonais, foram desenvolvidos métodos específicos de análise de estruturas musicais, como o de Allen Forte, que formulou o conceito dos conjuntos de alturas, chegando-se até aos métodos que dispensam as partituras e realizam sua análise diretamente da fonte sonora. Mais além, a análise baseada na teoria generativa preocupa-se em compreender não exatamente os elementos da música tal como concebida por seu compositor, mas sim como recebida pelo ouvinte.

De acordo com Fernando BINDER e Paulo CASTAGNA (1998), teóricos musicais brasileiros existiram desde o século XVIII, como Caetano de Melo Jesus, Luís Álvares Pinto e André da Silva Gomes, mas, à exceção do primeiro, suas obras estavam essencialmente ligadas à música prática. Essa visão proliferou-se no século XIX, com obras de José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manuel da Silva, Rafael Coelho Machado e outros. No século XX, embora a teoria tenha se desenvolvido consideravelmente com autores como Luiz Cosme, José Paulo da Silva, Savino de Benedictis, Osvaldo Lacerda e outros, predominou seu caráter prático e foi menos comum a teoria musical enquanto especulação acerca dos elementos constitutivos da música.

A análise de música brasileira, embora ainda não seja comum dentro dos estudos de análise feitos no país, começou a se desenvolver na década de 1990, com alguns trabalhos que abordam predominantemente a música do século XX - como os de José Henrique Martins e Vânia Dantas Leite - mas também existindo casos de análise de obras dos séculos XVIII e XIX, por Maurício Dottori, Maria Inês Guimarães, Marcos Puppo Nogueira e outros. É preciso reconhecer, no entanto, que a análise ainda é um recurso muito pouco usado na musicologia brasileira.

Crítica textual

A crítica textual é o ramo da musicologia dedicado ao estudo das fontes musicais, envolvendo atividades como a paleografia musical (deciframento dos sistemas de notação), a diplomática e a bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), a editoração e a colação

(identificação de erros e reconciliação de variantes), a análise das técnicas de impressão e de fabricação de papel e outras ainda mais sofisticadas.

Como informa Vincent DUCKLES (1980), estudos sobre a impressão musical foram iniciados por Anton Schmid em 1845, em um trabalho sobre Petrucci, e por Robert Eitner e Emil Vogel no *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (1892), seguido por obras como as de Claudio Sartori no *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (1952-1968) e Howard Mayer Brown no *Instrumental Music Printed Before 1600* (1965). O desenvolvimento desses estudos fez surgir a necessidade de um catálogo internacional de fontes, que acabou sendo elaborado na forma do RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*). No Brasil esse tipo de trabalho ainda é raro, com destaque para o de Mercedes de Moura Reis Pequeno, especialmente o verbete "Impressão musical no Brasil" na *Enciclopédia da música brasileira*, além do trabalho eletrônico "Impressão musical na Bahia", coordenado por Manuel Veiga.

Princípios de edição musical, outra importante disciplina da crítica textual, envolvem atividades como a descrição das fontes, a identificação de variantes e o estabelecimento de sua relação hierárquica com o suposto original, o estudo da transmissão e das alterações produzidas nas obras com o passar do tempo e a edição de partituras a partir das fontes disponíveis e dos critérios estabelecidos. Bastante influenciada pela filologia e pelos procedimentos da crítica textual utilizados em literatura, a edição musical, de acordo com James GRIER (1996) e, sobretudo, com Carlos Alberto FIGUEIREDO (2000), pode ser feita a partir de sete critérios distintos: edição fac-similar, edição diplomática, *Urtext*, edição aberta, edição prática, edição crítica e edição genética.

Como atividade musicológica, surgiram, a partir da segunda metade do século XIX, as assim denominadas *Gesamtausgaben*, ou seja, edições supostamente "definitivas" das obras completas de Bach, Palestrina, Beethoven, Mozart e outros, que além de sua contribuição como fonte de repertório, permitiram o desenvolvimento de técnicas de edição e de relacionamento com as fontes. Paralelamente, as *Denkmähler*, ou "monumentos" de música nacional, preocuparam-se com a impressão de obras significativas alemãs, austríacas, francesas, italianas, etc., iniciadas com a *Collectio Operum Musicorum Batavorum* (1844-1855) de Franz Commer e com o *Trésor Musical*

(1865-1893) de Julien van Maldeghem. Séries como a *Paleographie musicale*, iniciada em 1889 pelos monges beneditinos da Abadia de São Pedro de Solesmes, combinam edição fac-similar com edição crítica, tendência seguida por vários editores no decorrer do século XX.

A edição foi uma das atividades mais praticadas dentro dos estudos musicológicos brasileiros, sobretudo a partir da década de 1960, embora nem sempre a partir de uma consciência metodológica e mais destinadas a subsidiar as assim denominadas “primeiras audições contemporâneas” do que à sua publicação e conseqüente difusão entre os interessados. Ecos das *Gesamtausgaben* no Brasil surgiram somente a partir da década de 1970, com a edição de seleções de obras de José Maurício Nunes Garcia, estendendo-se posteriormente a diversos autores, como Carlos Gomes, André da Silva Gomes, Henrique Oswald e outros. Quanto às *Denkmähler*, na década de 1970 surgiu a coleção *Música Sacra Mineira* (Funarte) e, posteriormente, as séries *Música do Brasil Colonial* (Edusp), *Música Brasileira* (Edusp), *Acervo da Música Brasileira* (Fundarq/Bureau Cultural/Petrobras) e *Música no Brasil - séculos XVIII e XIX* (Funarte), além de importantes coletâneas individuais de música religiosa e profana, principalmente dos séculos XVIII e XIX.

Longe de fornecerem suficiente repertório para abordagens históricas, analíticas e estéticas de fôlego e geralmente destinadas à divulgação de obras selecionadas para execução pública, as séries editoriais brasileiras começaram a considerar questões metodológicas somente a partir do século XXI e têm sido lançadas com grande lentidão e periodicidade irregular. Carecendo de uma política de apoio e de um suficiente respaldo acadêmico, seu número é ainda insignificante no panorama internacional, mesmo considerando-se apenas os esforços latino-americanos.

A elaboração de inventários e catálogos de fontes musicais primárias, atividade que hoje pode ser denominada arquivologia musical, também ocupa importante lugar nos estudos de crítica textual. Essa tendência foi inaugurada por Robert Eitner (1832-1905), que publicou repertórios, catálogos e inventários musicais no *Monatschefte für Musikgeschichte* (1869-1904) e na obra em dez volumes *Biografisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (1900-1904). Esse tipo de atividade chegou ao seu máximo

desenvolvimento metodológico com o surgimento do RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) na década de 1950, que relaciona os manuscritos musicais catalogados em acervos de uma grande quantidade de países. Paralelamente, os catálogos de obras de compositores, como o de Köchel para Mozart, de Schmieder para Bach, de Hoboken para Haydn, entre outros, além da relação das fontes e sua localização, também apresentam informações sobre a transmissão de cada obra, permitindo ao pesquisador relacioná-las entre si.

Estudos arquivístico-musicais brasileiros são raros no século XIX, como o de Manoel de Araújo Porto-Allegre sobre o catálogo de obras de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia (1859), e incomuns ainda na primeira metade do século XX, como o de Luís Heitor Corrêa de Azevedo referente às obras de José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música (1930). Catálogos de acervos de manuscritos musicais começaram a ser produzidos por José Penalva no Museu da Música de Mariana (1972), por Régis Duprat, Mary Angela Biason e Carlos Alberto Baltazar no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (1991, 1994 e 2002) e por Lenita Nogueira no Museu Carlos Gomes (1997), incluindo-se aí um catálogo de microfilmes coordenado por Elmer Corrêa Barbosa (1978), mas esse tipo de trabalho começou a se desenvolver mais intensamente apenas na transição do século XX para o XXI, embora novos inventários ainda não tenham sido impressos.

Predomina no Brasil, entretanto, a elaboração de catálogos de obras de autores específicos, como os trabalhos de Cleofe Person de Mattos sobre José Maurício Nunes Garcia (1970), de Jaime Diniz sobre Damião Barbosa Araújo (1970), de Maria da Conceição Rezende (1985) e depois Maria Inês Guimarães (1996) sobre Lobo de Mesquita, de Régis Duprat sobre André da Silva Gomes (1995), de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa sobre Alberto Nepomuceno (1985) e de Sylvia Maltese Moysés sobre Alfredo D'Escragnolle Taunay (1987), entre outros. Mais recentemente, compositores vivos começaram a ser alvo de procedimentos semelhantes, em trabalhos como os de Domênico Barbieri sobre Camargo Guarnieri (1993), de Elisabeth Seraphim Prosser sobre José Penalva (2000) e de Liana Costa e Miriam Bonk sobre Henrique de Curitiba (2002).

O surgimento do Colóquio de Arquivologia e Edição Musical em 2003 é uma demonstração de que essas duas disciplinas estão recebendo um certo destaque nos recentes estudos musicológicos brasileiros, embora sejam aquelas que mais estiveram relacionadas à visão positivista. Considerando-se a pequena produtividade da crítica textual brasileira durante o século XX, sua prática renovada tornou-se uma condição *sine qua non* para um maior acesso às fontes e, consequentemente, para abordagens interpretativas de uma quantidade maior de obras e não somente das (supostas) obras-primas.

Pesquisa arquivística

Arquivos representam o conjunto remanescente dos documentos produzidos a partir da atividade de um determinado profissional ou de algum tipo de administração, diferenciando-se de uma coleção, esta constituída de documentos intencionalmente reunidos por um determinado colecionador que não possui relação direta com sua geração. A visão positivista, já na primeira metade do século XIX, produziu a idéia de que os documentos eram portadores da verdade objetiva e que, portanto, seu conhecimento era o ponto de partida para a construção da história. Assim, já nessa época, iniciaram-se, na Europa, ao lado da centralização dos arquivos, a edição de séries nacionais de transcrições documentais, destinadas a fornecer informações aos historiadores.

Como observa Vincent DUCKLES (1980), a musicologia passou a se servir da pesquisa arquivística a partir da segunda metade do século XIX, embora a edição de documentos de interesse musicológico não tenha sido muito grande. A pesquisa arquivística, entretanto, é fundamental quando se pretende conhecer o cotidiano da atividade musical, as relações profissionais entre músicos, empregadores e empresários, as funções das obras musicais e outros aspectos que cada vez são mais explorados em investigações musicológicas. Mais recentemente, os periódicos e os livros antigos, especialmente os relatos de viagens, também se tornaram objetos desse tipo de abordagem, sempre visando a obtenção de informações sobre a atividade musical.

No Brasil, esse tipo de pesquisa foi inaugurado por Francisco Curt Lange na década de 1940, surgindo novos trabalhos por Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, Flávia Toni e outros. Pouquíssimo desenvolvida no

Brasil, a pesquisa arquivística só recentemente começou a incluir periódicos e livros de viagens, representando um campo com grande potencial para futuras investigações musicológicas.

Lexicografia e Terminologia

A lexicografia tem como objetivo organizar e esclarecer o significado de termos de interesse musical, incluindo também informações biográficas sobre músicos, em obras geralmente denominadas dicionários ou enciclopédias. Essa tendência, em música, iniciou-se já no século XV, porém começou a se desenvolver mais intensamente a partir do pensamento enciclopedista do século XVIII, chegando-se à publicação de grandes obras no século XX, como o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* de Friedrich Blume (1949), o *Harvard Dictionary of Music* de Willy Apel (1969), o *Riemann Musik-Lexicon* (1967), ou o *The New Grove dictionary of music and musicians* de Stanley Sadie.

De acordo com Vincent DUCKLES (1980), alguns dicionários musicais, como o *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* de Wilibald Gurlit (1972) adotam o conceito das “famílias terminológicas”, que envolve a análise histórica de termos, enquanto outros preocupam-se com a configuração dos termos nos diferentes idiomas, com sua origem etimológica ou com o seu significado ao longo da história. Todos, no entanto, possuem o objetivo de apresentar ao pesquisador informações resumidas, claras e objetivas acerca de um determinado assunto, com a finalidade de permitir o rápido esclarecimento de questões ligadas à terminologia musical ou aos compositores abordados.

No Brasil, os primeiros exemplos do gênero foram os dicionários de Rafael Coelho Machado, várias vezes reimpresso (1842, 1855, c.1865, 1909), Isaac Newton (1904), J. B. Ferreira da Silva (1921), Alexandre Gonçalves Pinto (1936) e Mariza Lira (1938), alguns dedicados somente a termos e outras apenas a biografias de músicos. A partir da década de 1940, surgiram vários trabalhos nessa tendência (incluindo a tradução de obras estrangeiras), com destaque para os de Maria Luiza de Queirós Santos (1942), Mário de Andrade (ed. póstuma de 1989), Pedro Sinzig (1947, reimpresso em 1959), Letícia Pagano (1951), Luis Cosme (1957) e os três livros de Ary Vasconcelos (1964, 1977 e 1991). A obra brasileira mais completa do gênero, no entanto, é a *Enciclopédia da música brasileira* (1977, reimpressa em 1999), que mescla informações sobre

termos e autores. De herança principalmente positivista, a lexicografia brasileira tem uma razoável produção, porém faltam trabalhos de maior completude sincrônica e diacrônica e, sobretudo, uma política de renovação, uma vez que as obras impressas são usadas por décadas até darem lugar a outras, nem sempre tão completas do que se esperavam.

Organologia e iconografia

Desde o século XVII são impressos trabalhos sobre instrumentos musicais, como no *Sintagma musicum* de Michael Pretorius (1618), nos livros de Mersenne (1636) e Kircher (1650) e no *Gabinetto Armonico* de Filippo Bonanni (1723), sendo este último o primeiro tratado de organologia a descrever instrumentos africanos e brasileiros. De acordo com Vincent DUCKLES (1980), entretanto, o termo organologia foi introduzido por Nicolas Bessaraboff somente em 1941, embora esse tipo de atividade já viesse sendo praticado com metodologia científica a partir do sistema de classificação de instrumentos apresentado por Curt Sachs e Eric von Hornbostel, e no *Real-Lexicon der Musikinstrumente* de Curt Sachs (1913).

Impulsionada pelo surgimento das coleções de instrumentos musicais em museus europeus a partir da segunda metade do século XIX, a organologia serviu tanto a propósitos musicológicos (especialmente ligados à reconstrução, ao estudo da sonoridade ou da técnica de execução de instrumentos antigos) quanto etnomusicológicos, estes mais preocupados com a compreensão dos contextos nos quais os instrumentos musicais estão envolvidos.

A iconografia, por sua vez, é o estudo de fontes visuais relacionadas à música, as quais apresentam informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, número e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical (em teatros, igrejas, residências ou ao ar livre), figurino e cenários operísticos, etc.

Estudos iconográficos de caráter científico já eram realizados por Guillaume André Villoteau (1759-1839), que estudou a música egípcia, a partir de ilustrações de instrumentos musicais em construções milenares, porém no século XX surgiram as coletâneas de informações iconográficas de interesse musical, como o *Geschichte der Musik in Bildern* de Kinsky (1929) e o

Musikgeschichte in Bildern (1961-), obra em vários volumes iniciada por Heinrich Besseler e Max Schneider. Após essa fase exclusivamente positivista, surgiu uma iconografia mais analítica e interpretativa, em trabalhos como os de Howard Mayer Brown, Alexandr Buchner, Reinhold Hammerstein e outros, que estudaram mais o significado das informações do que sua configuração.

A partir do momento em que a iconografia tornou-se um eficaz método de pesquisa musicológica, surgiu a necessidade de uma sistematização internacional de fontes, surgindo em 1977 o RIdIM (*Répertoire International d'Iconographie Musical*), destinado a catalogar as fontes iconográficas conhecidas e, portanto, facilitar sua localização e consulta.

No Brasil, tanto a organologia quanto a iconografia são pouquíssimo desenvolvidas, com destaque para trabalhos de Helza Camêu, Marcello Martiniano Ferreira e Rogério Budasz na primeira categoria, Mercedes de Moura Reis Pequeno e Fernando Binder na segunda. São raras e muito pouco estudadas as coleções brasileiras de instrumentos musicais em museus e não existem inventários brasileiros de fontes organológicas ou iconográficas, sendo ainda raros os repertórios nas duas categorias, com destaque para os livros *Instrumentos musicais brasileiros* (1988) e *Modinha: raízes da música do povo* (1985) e para o catálogo *Três séculos de iconografia da música no Brasil* (1974).

Práticas interpretativas

Embora nem sempre tenha esse significado em língua portuguesa, as práticas interpretativas (*performing practice*) representam o estudo da maneira como a música foi executada no passado. Esse tipo de abordagem surgiu já no século XIX, a partir das primeiras execuções de obras anteriores a essa fase, de autores como Bach, Handel e outros, estendendo-se, no século XX, a composições renascentistas e medievais e chegando até à Antiguidade.

De modo geral, surgiram duas opiniões sobre a maneira de se executar a música anterior ao seu tempo. A primeira delas defende uma execução a partir das convenções modernas, enquanto a segunda a produção de uma sonoridade próxima à que foi ouvida pelos ouvintes na época da composição das obras. O estudo das práticas interpretativas com finalidades musicológicas atendeu à segunda necessidade e envolveu a pesquisa de antigas técnicas de execução

instrumental e de convenções interpretativas, como ornamentação improvisada, realização de *musica ficta* ou baixos cifrados, significado de indicações de dinâmica e agógica, etc.

Importantes trabalhos nessa tendência foram publicados a partir do início do século XX, como o de Arnold Dolmetch sobre a interpretação da música dos séculos XVII e XVIII em 1915, o de Beyschlag sobre ornamentação (1908) e o de F.T. Arnold sobre baixo cifrado (1931), seguindo-se importantes constribuições de Robert Donington, Thurston Dart, Frederick Neumann, Sol Babitz, Michael Collins, Putnam Aldrich e Nicolaus Harnoncourt, entre outros, como informa Vincent DUCKLES (1980). Em geral, esses trabalhos dedicam-se preferencialmente à música anterior a 1750, sendo mais raros os estudos sobre a música posterior a essa fase, como o trabalho de Paul e Eva Badura-Skoda sobre a música para teclado de Mozart.

No que se refere ao Brasil, os estudos sobre as antigas convenções de execução musical no país são quase nulos, sendo exceções os de Vítor Gabriel, Sérgio Pires e Marcelo Fagerlande. Como a pesquisa das práticas interpretativas referentes à fase posterior a 1750 é mais rara no panorama internacional, o desenvolvimento metodológico nesse setor não foi suficientemente grande para respaldar as pesquisas no Brasil, cujo repertório começa a surgir justamente na segunda metade do século XVIII. Por conta disso, várias interpretações da música antiga brasileira têm utilizado procedimentos mais comuns em época anterior a 1750, em função do maior conhecimento disponível para essa época.

Estética e crítica

A estética musical procura estudar o significado da música nos diferentes períodos históricos, a noção de beleza e de excelência nas obras musicais, o papel social da música, o impacto do meio no desenvolvimento musical e outras questões ligadas às relações entre a música e o homem. Abordagens estéticas da música foram feitas por pensadores desde a Grécia Antiga até períodos mais recentes, mas foi com a assim denominada doutrina dos afetos que os estetas iniciaram reflexões mais profundas sobre a música, a partir do século XVII.

Interpretações emotivas e programáticas foram comuns no século XIX, mas a teoria de Edward Hanslick sobre a música como “forma sonora em

movimento” motivou o surgimento de uma abordagem formalista, seguida por Combarieu, Stravinsky, Langer e outros. Autores como Kretzschmar acreditam que a música possui significado e estado emocional, características que podem ser identificadas pelo pesquisador. Estetas marxistas optaram por uma abordagem social, enquanto compositores-estetas, como Wagner, Hindemith, Schoenberg, Stockhausen e outros, focaram mais intensamente as questões técnicas envolvidas na criação musical.

No caso brasileiro, os raros estudos estéticos têm focado principalmente a música pós-nacionalista, em geral destinados a análises de autores ou obras específicas, representando outro campo muito pouco desenvolvido no país. Trabalhos do gênero têm surgido apenas a partir da década de 1990, com autores como Maria Luiza de Almeida, João Mendes Neto, Lígia Amadio, José Eduardo Costa Silva e outros.

Dança e história da dança

A história da dança fornece informações importantes para o musicólogo, como tempo, fraseado, ritmo e estilo de sua performance, incluindo os componentes coreográficos essenciais, a produção de palco e a movimentação física. Segundo Vincent DUCKLES (1980), já no século XVII foram escritos textos sobre história da dança, por autores como Prætorius, Mersenne e Mattheson, mas foi a partir do início do século XX, com a publicação de antigos manuais de dança que essa atividade começou a se desenvolver mais intensamente.

Trabalhos como o *Weltgeschichte des Tanzes*, de Curt Sachs (1932), procuraram identificar e apresentar a partir de uma perspectiva histórica os diversos tipos de danças praticadas na Europa, enquanto estudos para a reconstituição de passos e estilos de danças históricas, com a finalidade de sua revitalização, surgiram a partir da década de 1950, com Mabel Dolmetch, Melusine Wood e Karl Heinz Tauber. Posteriormente, entrou em jogo o estudo do contexto social e político da dança, a partir dos trabalhos de Marie-Françoise Christout, Jean-Michel Guilcher e François Lesure, entre outros.

No Brasil, a dança tem sido objeto de muitos estudos etnomusicológicos, porém são raros os trabalhos ligados à história das danças brasileiras, de um

ponto de vista musicológico. Existem alguns textos por Francisco Curt Lange, Mozart de Araújo e Marcelo Cazarré, porém as danças de salão praticadas no Brasil a partir da fase imperial, e que resultaram em um grande volume de repertório musical, têm sido pouco exploradas, sendo o trabalho de Maria Amália Corrêa Giffoni uma das exceções.

Considerações finais

A musicologia internacional é uma ciência com características próprias e já bem estabelecidas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Com raízes na Antiguidade, constituiu-se em atividade autônoma a partir do pensamento cartesiano e iluminista nos séculos XVII e XVIII, porém definindo-se enquanto método científico somente no século XIX. Originária de uma visão positivista, a musicologia reuniu uma série muito grande de atividades que até hoje são praticadas, apesar das transformações metodológicas e de enfoque que surgiram no século XX. A musicologia, no entanto, tem se preocupado, a partir da década de 1970, com uma visão mais interpretativa e com novas perspectivas de trabalho, para além do modelo positivista, fazendo surgir, assim, o que já pode ser denominado *nova musicologia*. Na musicologia européia e norte-americana, no entanto, essa superação foi possível pelo acúmulo de resultados da fase positivista, pela grande multiplicação de pesquisadores e visões, e pelo próprio desenvolvimento metodológico que ocorreu no século passado.

O caso brasileiro tem vários paralelos em relação à musicologia internacional e, de maneira geral, pode-se admitir que, nos séculos XIX e XX, o Brasil comportou-se principalmente enquanto receptor da musicologia européia e norte-americana, embora estivesse mais interessado na música composta e praticada no país do que na música internacional. Por outro lado, não existiu no Brasil a mesma rapidez receptiva e o nível de desenvolvimento observados no contexto europeu e norte-americano, permanecendo a musicologia nacional, até meados da década de 1990, restrita à visão positivista e a um pequeno círculo de especialistas. Foi somente nessa fase que começou a surgir uma nova musicologia brasileira, ou melhor, um período de transição para essa nova musicologia, que levará algum tempo para consolidar-se.

O grande problema da musicologia brasileira atual é a necessidade de um maior nível reflexivo a partir das fontes e fenômenos musicais, mas, ao mesmo tempo, a inexistência de uma quantidade suficiente de fontes organizadas. Assim, a nova musicologia, no país, terá que se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também deverá investir um grande esforço na sistematização das fontes, e desta vez com maior rapidez e consciência metodológica. Como isso não pode ser feito a partir de um pequeno círculo, a musicologia brasileira se vê forçada a uma urgente ampliação do número de pesquisadores e a uma rápida atualização metodológica. Tudo isso, porém, somente reforça o fato de que a musicologia brasileira já começou a se transformar, não se contentando mais com os antigos modelos europeus e nem mesmo com os antigos procedimentos usados no estudo da prática e produção musical brasileira até meados da década de 1990.

Referências bibliográficas

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History*: A Sudy of General Histories of Music 1600-1960. New York: Dover Publications, 1962. 382p.

BENT, Ian & DRABKIN, William. *Analysis*. Hong Kong, MacMillan Press, 1990. 184p. (The New Grove Handbook in Music)

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO Portuguez, E Latino* [...] *Autorizado Com Exemplos Dos Melhores Escritores Portuguezes, E Latinos; E Offerecido A El Rey De Portvgal, D. JOAÕ V. Pelo Padre D. RAPHAEL BLUTEAU*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721. 8v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728).

DUCKLES, Vincent, et allii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.836-863.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Editar José Maurício Nunes Garcia. Tese (Doutoramento em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

GREBE VICUÑA, Maria Ester. Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.26-32, jul./dic. 1989.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music*: History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 266p.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA,

Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.
KERMAN, Joseph. *Contemplating music*: chalenges to musicology. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 255p.
__________. *Musicologia*: tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Mariana A. dos Santos Czertok; revisão da tradução de Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo, Martins Fontes, 1987. 331p.
KOHAN, Pablo. Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.33-40, jul./dic. 1989.
MERINO, Luis. Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.41-45, jul./dic. 1989.
PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. 2v.
PORTO, J[osé] de Sá. *Musicologia e pesquisa científica: ensaio*; apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de Santos em 11/8/61. Santos: Ed. do Autor, 1962. 47p.
RUIZ, Irma. Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.7-14, jul./dic. 1989.
TREITLER, Leo. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In: COOK, Nicolas and EVERIST, Mark (eds.). *Rethinkin Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p.356-377.
WAISMAN, Leonardo. ¿Musicologías? *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.15-25, jul./dic. 1989.

ISSN 1984-350X

Revista do Conservatório de Música da UFPel.
Pelotas, nº1, 2008. p. 32-57.

Avanços e Perspectivas Na Musicologia Histórica Brasileira[1]

Paulo Castagna[2]

Resumo: Apesar da existência de trabalhos interessados no conhecimento da música brasileira já no século XIX, a musicologia iniciou o seu desenvolvimento no Brasil enquanto uma atividade intermediária entre literatura e ciência a partir da década de 1900, mas começando a ser praticada segundo concepções propriamente científicas somente a partir da década de 1960. Surgiu, então, no Brasil, uma disciplina que já podia ser denominada musicologia histórica e que estava essencialmente preocupada com o estudo da música produzida e praticada no país. Até meados da década de 1990, no entanto, a musicologia brasileira esteve essencialmente ligada às suas raízes positivistas, presa à ideologia nacionalista e religiosa, e principalmente voltada a atividades como a comprovação de uma prática musical brasileira em tempos remotos, a "descoberta" do que então se denominava "a grande música do passado", a construção da biografia dos seus autores e a valorização de sua produção musical, por meio de informações históricas, catálogos e análises. Na década de 1990, entretanto, iniciou-se o estabelecimento de uma musicologia mais crítica e reflexiva, preocupada não somente com a interpretação dos fenômenos estudados, mas também com a sistematização de informações que não haviam passado por esse processo na curta fase positivista que tal ciência teve no Brasil. Essa transformação, impulsionada pelo desenvolvimento dos programas de pós-graduação e pela proliferação dos eventos regulares e dos periódicos especializados, trouxe consigo novas preocupações, como a necessidade de princípios éticos no trabalho musicológico, do respeito aos fundos documentais, do rigor metodológico na pesquisa, da ampliação do número de pesquisadores e da difusão da pesquisa em todo o país. O presente trabalho visa apresentar um rápido panorama do desenvolvimento da musicologia no Brasil e abordar os resultados obtidos pela nova musicologia estabelecida no país a partir da década de 1990, bem como as perspectivas de trabalho que se configuram para as próximas décadas.

Introdução: o estabelecimento da musicologia no Brasil

Surgida na Europa no século XIX, a musicologia teve objetivos que foram se modificando com o passar do tempo. Ricardo TACUCHIAN (1994:98), por exemplo, informa que "*a musicologia histórica, no século XIX, foi principalmente factual e positivista*", lembrando que "*seu maior objetivo foi o levantamento de documentos musicais e sua edição crítica.*" Por outro lado, se

[1]Este texto foi originalmente apresentado no Ciclo de Palestras "Musicologia e Patrimônio Musical", realizado na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia entre os dias 22 e 24 de outubro de 2004, evento organizado pelo Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (PPGMUS-UFBA), que autorizou sua publicação nesta Revista. Em função de estar sendo impresso quatro anos após sua apresentação em Salvador, o texto não cita eventos, publicações e discussões posteriores a essa data.
[2]Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo (SP).

a musicologia histórica começava a ser praticada na Europa no século XIX, o estudo de documentos e sua edição crítica, no caso brasileiro, foram raros no período anterior à década de 1960.

Uma certa quantidade de textos sobre música foi produzida no Brasil durante o século XIX, com destaque para os de Manuel de Araújo Porto Alegre, Afonso de Escragnolle Taunay (o Visconde de Taunay), João Barbosa Rodrigues e Sílvio Romero, mas em geral estes tinham interesse quase somente literário, estando ainda distantes do que se poderia denominar musicologia. José Cândido de Andrade MURICY (1934), por exemplo, afirma ter sido Mario de Andrade (1893-1945) o primeiro musicólogo brasileiro, consequentemente excluindo do conceito de musicologia a produção sobre música que antecedeu a do pesquisador paulistano. Zélia e Isaac CHUECKE (2006) também acreditam que o início da atividade musicológica no Brasil situa-se na primeira metade do século XX.

Mesmo assim, foram raras as publicações brasileiras destinadas a refletir sobre os significados da musicologia nesse período. Luiz LAVENÈRE (1929) parece ter sido o autor da primeira obra do gênero impressa no país, seguida dos textos de José Cândido de Andrade MURICY (1952) e Renato ALMEIDA (1957), na década em que já era defendida a CRIAÇÃO de um Instituto de Musicologia no Brasil (1954). As reflexões sobre a atividade musicológica no Brasil ou por brasileiros não foram muito freqüentes a partir de então, mas existe um certo número de trabalhos dispersos em periódicos e anais de eventos científicos que até agora não foi suficientemente referido e cujo estudo é fundamental para uma futura história da musicologia no Brasil, com destaque para os de Francisco Curt LANGE (1970, 1977 e 1985), Olivier TONI (1982), Gérard BÉHAGUE (1989), Antonio Alexandre BISPO (1990 e 1998), Rafael José de Menezes BASTOS (1991), Neide Rodrigues GOMES (1991), Roger COTTE (1991), Sandra Loureiro de Freitas REIS (1991), Conrado SILVA (1991), José Maria NEVES (1991 e 1995), Regis DUPRAT (1991a, 1992 e 1996), Manuel VEIGA (1993 e 1996), Regina Márcia Simão SANTOS (1998), João Baptista SIQUEIRA (1988), Alberto DANTAS FILHO (2000), Dimitri CERVO (2001) e Maria Inês GUIMARÃES (2001). Longe de aqui pretender a construção de uma história da musicologia no Brasil, este texto está destinado apenas a uma tentativa de identificar e compreender o significado das principais mudanças

pelas quais esta disciplina passou no país, procurando deter-se na última delas, localizada na década de 1990.

Na primeira grande transformação da musicologia no Brasil, que ocorreu do início do século XX até meados da década de 1960, observou-se a transição de uma fase literário-musical para uma fase propriamente musicológica, na qual os trabalhos passaram a se enquadrar em uma espécie de gênero intermediário entre literatura e ciência, incluindo-se aí as assim denominadas "histórias da música brasileira" (ou "no Brasil") e suas congêneres, como as de Guilherme de MELLO (1908), Renato ALMEIDA (1926), Vincenzo CERNICHIARO (1926), Mário de ANDRADE (1941), Renato ALMEIDA (1942), Maria Luiza de Queirós Amâncio dos SANTOS (1942), Francisco ACQUARONE [c.1948] e Luís-Heitor Corrêa de AZEVEDO (1956), para citar apenas as mais conhecidas.

Os autores dessas "histórias", apesar de seus esforços, reconheciam uma tal carência de informações objetivas sobre a prática e produção musical brasileira que acabava por limitar seus próprios trabalhos. Luís Heitor Correia de AZEVEDO (1956:377-386), em uma nota introdutória à bibliografia de seu livro, intitulada "A musicografia no Brasil", menciona as principais contribuições brasileiras da primeira metade do século XX, que classifica em cinco grupos: história da música brasileira, lexicografia musical, estudos sobre música popular, crítica musical jornalística e edição de revistas musicais. Afirmando ser a musicologia brasileira ainda "nascente" e "incipiente", destaca, como uma das grandes contribuições musicológicas daquele período, o tomo 6 do *Boletín Latino-Americano de Música* (1946), impresso no Rio de Janeiro pelo Instituto Interamericano de Musicologia.

De fato, esse sexto tomo do *Boletín* pode ser considerado um importante marco na musicologia brasileira, por ter reunido trabalhos que procuravam sair do enfoque meramente literário-musical, para investigações mais profundas sobre o patrimônio musical brasileiro. O *Boletín* contou com vinte e dois trabalhos impressos, destacando-se os de Francisco Curt Lange, Mário de Andrade e Pedro Sinzig, mas também incluiria textos de Luís Heitor Corrêa de Azevedo, José Cândido de Andrade Muricy, Clóvis de Oliveira e outros autores em um segundo volume desse tomo, que nunca chegou a ser impresso, em função dos problemas econômicos acarretados pela Segunda Guerra Mundial (VIDAL, 2005:132-136).

Ao lado dos pesquisadores que fizeram (ou teriam feito) parte do tomo 6 do *Boletín Latino-Americano de Música*, podemos destacar, na musicologia brasileira das décadas de 1900 a 1950, a produção de autores como Guilherme de Melo, José Rodrigues Barbosa, Renato Almeida, Vincenzo Cernicchiaro, Serafim Leite, Carlos Penteado de Rezende, João da Cunha Caldeira Filho, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos Santos, Hebe Machado Brasil, Geraldo Dutra de Morais, Ayres de Andrade e João Batista Siqueira, que em seus trabalhos, em geral relacionados a diversos aspectos da história da música no Brasil, procuravam demonstrar a existência de uma tradição musical que antecedia a música erudita de sua época. Tais autores eram movidos pela possibilidade de o Brasil ser reconhecido entre as nações que cultivavam seu passado musical, a exemplo dos países europeus, mas possibilitaram mais a identificação e organização cronológica de objetos de estudo para a musicologia, do que efetivamente se propuseram a estudá-los. Não há dúvida, entretanto, do papel de liderança que tiveram Mário de Andrade em São Paulo e Luís Heitor Corrêa de Azevedo no Rio de Janeiro, com trabalhos pioneiros que caminhavam em direção a uma musicologia cada vez mais científica, além de suas preocupações em outras áreas.

Apesar dos esforços brasileiros, Francisco Curt Lange foi o primeiro pesquisador que atravessou a fronteira da musicologia histórica no país, com uma série de trabalhos, iniciada pelo texto impresso no sexto tomo do *Boletín Latino-Americano de Música* (LANGE: 1946), mas que se estendeu até a década de 1980, com dezenas de títulos ainda não totalmente assimilados pelos pesquisadores brasileiros. Alemão residente no Uruguai e interessado desde a década de 1930 na pesquisa da prática musical americana, dedicou a maior parte de seus trabalhos ao Brasil, realizando inúmeras visitas ao país e residindo no Rio de Janeiro entre 1944-1945 e 1958-1959. Seus métodos foram principalmente ligados à pesquisa arquivística, à arquivologia e à edição musical e, até pelo menos o final da década de 1950, não houve no Brasil outro pesquisador que desenvolvesse trabalho semelhante. José de Sá PORTO (1962:36), em um dos raros textos reflexivos desse período sobre os objetivos e métodos da musicologia, cita, em relação ao Brasil, apenas os trabalhos de Curt Lange, notadamente aquele impresso no tomo 6 do *Boletín*.

Vale lembrar que José Cândido de Andrade MURICY (1952:110) já citava as palavras de Jacques Handschin, na abertura do Congresso Internacional de Musicologia da Basiléia (Suíça) em 1950, segundo o qual "*o verdadeiro objeto da musicologia não é a música considerada como um fato em si mesmo, porém o homem, na proporção em que se exprime musicalmente*", constatação que estimulou a separação da etnomusicologia enquanto um ramo independente da musicologia e apresentou uma nova perspectiva aos musicólogos, sobretudo no campo da musicologia histórica. Curt Lange é o primeiro autor interessado no passado musical brasileiro que se aproxima dessa tendência, na medida em que deixa de olhar de uma maneira utilitária para a história, como manancial de informações e práticas para a estruturação de uma música nacional, e começa a tentar compreender os fenômenos que regiam a produção musical no Brasil setecentista, especialmente em Minas Gerais, desvendando o sistema de contratação da música pelas câmaras, irmandades e ordens terceiras.

Em termos de produtividade, o maior interesse do trabalho de Curt Lange para o Brasil está, sem dúvida, no levantamento, transcrição e estudo da documentação cartorial e religiosa de interesse musical, principalmente em Minas Gerais, no primeiro grande esforço da pesquisa arquivística com finalidades musicológicas no país. Curt Lange publicou, nas décadas de 1960 a 1980, as primeiras coletâneas de informações históricas referentes à prática musical brasileira acompanhada de suas análises, que planejava organizar em dez volumes. Alguns deles foram impressos em forma de livros e outros em forma de artigos, porém vários desses volumes não chegaram a ser publicados (somente os títulos sublinhados foram impressos, um deles parcialmente) e a pesquisa de alguns deles nem chegou a ser concluída (José da Veiga OLIVEIRA, 1979:9-10):

I - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto
II - Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados
III - Irmandade de Santa Cecília
IV - Senado da Câmara [de Vila Rica no século XVIII] e os serviços de música religiosa
V - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias
VI - A ópera em Vila Rica, a música militar, a música nos festejos reais e procissões, documentação musical avulsa
VII - A música nos arredores de Vila Rica: Mariana, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Casa Branca, Sabará e

Caeté; a música nas vilas mais distantes: Pitangui, Campanha, Serro; As danças públicas coletivas e as danças dramáticas das corporações de ofícios em Minas Gerais; Os vissungos

VIII - História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e no Arraial do Tejuco.

IX - Os compositores durante o período colonial em Minas Gerais; estudos analíticos das composições de autores mineiros

X - Índices e referências biográficas dos Professores da Arte da Música, assinaturas de compositores, histórias das bandas, atividade musical no século XIX

Todo esse trabalho teve como objetivo principal comprovar a existência de uma prática musical "erudita" no Brasil anterior a José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), ou seja, antes do período no qual as "histórias" da música no Brasil - como as de Renato Almeida e Luís Heitor Corrêa de Azevedo - começavam a mencionar também a música e não apenas as informações biográficas ou literárias sobre seus autores ou suas épocas. Apesar da enorme contribuição de Curt Lange na expansão da musicologia enquanto atividade científica no Brasil, bem como na ampliação dos horizontes da história da prática musical brasileira, seus trabalhos foram essencialmente orientados por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em sua música. Seus comentários eram fortemente impregnados pelo desejo de demonstrar o "nível" ou a "qualidade" da música atingida na Capitania de Minas Gerais e em outras regiões brasileiras, mais especificamente a música por ele "descoberta", o que limitava sua compreensão do significado de vários fenômenos com os quais se deparou.

Curt Lange estudou a música religiosa com as mesmas ferramentas da música instrumental, fixando-se em aspectos muito particulares desse repertório, o que lhe impediu o estabelecimento de relações mais amplas. A desconsideração de aspectos ligados ao poder religioso e temporal, à liturgia, às condições sócio-econômicas e às limitações técnicas envolvidas no processo de recepção, ensino, composição, execução e transmissão da música deram à produção de Curt Lange um caráter bem mais descritivo que reflexivo, com ênfase no impacto de suas "descobertas" e na organização das incontáveis informações sobre a antiga prática musical brasileira, especialmente mineira.

Curt Lange também recolheu, desde a década de 1940, uma grande quantidade de manuscritos musicais principalmente em cidades paulistas e

mineiras, constituindo a coleção hoje preservada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG). Sua voraz atividade colecionista não foi, entretanto, acompanhada de um mesmo interesse arquivístico, editorial ou analítico. A pequena quantidade de obras que editou, das quais a maioria nunca chegou a ser impressa, preocupou-se muito pouco com questões metodológicas e foi quase somente destinada a subsidiar apresentações ao vivo e gravações. Paralelamente, isso permitiu, a partir de 1958, a audição de composições mineiras do final do século XVIII, o que causou um impacto sem precedentes no meio musical brasileiro. A falta de transparência (ou seja, de um método científico) na elaboração de suas edições acabou contribuindo para que o musicólogo alemão sofresse uma grande quantidade de ataques a partir de então, mas a maior parte da polêmica ocorreu pelo fato de Curt Lange transferir para sua residência, no Rio de Janeiro e depois em Montevidéu (Uruguai), muitos manuscritos ou mesmo arquivos musicais inteiros, cuja origem nem sempre se preocupou em registrar.

A herança de Curt Lange e a música como centro das atenções

Curt Lange catalizou, no Brasil, a transição de uma musicologia literária para uma musicologia científica, porém foram somente seus seguidores imediatos que lograram aplicar uma metodologia na qual a música propriamente dita passava a ser o principal objeto de estudo. A contribuição de Curt Lange desencadeou, a partir da década de 1960, uma nova fase na musicologia brasileira, na qual os pesquisadores passavam a utilizar métodos propriamente musicológicos e não apenas históricos ou literários. Pela primeira vez no país, a música brasileira começava a ser estudada a partir das obras e não apenas de seus compositores ou da história política do país.

Entre os autores dessa época, pode-se destacar a atuação de musicólogos como Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Régis Duprat, Antonio Alexandre Bispo, José de Almeida Penalva, José Maria Neves, Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas. Tais pesquisadores, ao mesmo tempo em que herdaram, direta ou indiretamente as contribuições de Francisco Curt Lange, deram à música preservada em manuscritos antigos um destaque enquanto objeto de pesquisa que esta jamais havia recebido no Brasil, antes da década de 1960.

A dívida dessa geração para com Francisco Curt Lange, entretanto, era não só evidente, como boa parte das concepções do musicólogo alemão foram para ela transmitidas. Régis DUPRAT (1972, 1981, 1991b e 2002), por exemplo, em uma serie de quatro artigos que, embora reeditados em décadas diferentes guardam entre si um núcleo comum, apresenta importantes elementos de sua visão musicológica, que dá grande ênfase na "descoberta", catalogação, "restauração" e gravação de obras, mas não necessariamente na publicação de suas partituras. Herdando de Curt Lange o conceito de "descoberta" das composições musicais antigas, Duprat procurou firmá-lo enquanto um dos mais importantes distintivos do trabalho musicológico, tentando estabelecer também a ênfase no período colonial enquanto principal objetivo da musicologia histórica, tal como o fazia o musicólogo alemão. Régis Duprat defende a centralização dos acervos musicais, aderindo à atividade colecionista também herdada de Curt Lange, defendendo ainda a preservação do patrimônio cultural enquanto fator destinado à "*dignificação do Homem*" (DUPRAT, 1991b:81).

De acordo com Duprat, seria necessário "incorporar" a música que então se denominava "colonial" à cultura brasileira, assim como os europeus o fizeram com Machaut, Vivaldi, Haendel e outros. Através do trabalho musicológico que, segundo esse autor, possui natureza tríplice - envolvendo a pesquisa de campo, a pesquisa de arquivo e a restauração aliada ao trabalho de gabinete - Duprat defende a "incorporação" de obras de "*verdadeira importância histórico-artística*", destinada, portanto, à formação de repertório. Dando menor importância à impressão das partituras como parte das atividades destinadas a essa "incorporação", o que pode ser compreendido como a centralização desse processo na figura do musicólogo que detém as fontes, esse autor percebe a necessidade de metodologia específica, mas também reconhece a inexistência de pesquisadores especializados para esse tipo de atividade (DUPRAT, 1972:102):

> *Por contingência histórica, o estado atual da distribuição desses manuscritos exige um trabalho insano, digno de gerações de equipes, para descobri-los, centraliza-los, inventariá-los, cataloga-los, restaura-los e grava-los para que tenham vida sonora. Insistimos em que cada uma dessas etapas requer uma metodologia própria, rigorosamente científica, para o que é preciso formar quadros técnicos especializados.*

Na terceira versão de seu texto (DUPRAT, 1991b:84), o pesquisador carioca afirma que o propósito da musicologia histórica é "*manipular*

partituras e ouvir gravações de praticamente todos os séculos que nos antecederam", acreditando, ainda, ser o seu objetivo "*a redescoberta da grande música do passado*". A importância histórico-artística das obras foi frequentemente enfatizada por tal autor: "*Já que vivemos os primórdios da construção de um acervo musical de nosso país, nossa tarefa é garantir, tanto quanto possível, que venham a público obras de verdadeira importância histórico-artística*" (DUPRAT, 1991b:88). O grande problema, nesse caso, é saber qual seria essa "*grande música do passado*" e como reconhecer as "*obras de verdadeira importância histórico-artística*", ou seja, quais seriam os critérios para se decidir se as composições "descobertas" estariam ou não nessa categoria.

Como não existem soluções objetivas para essas questões, é possível deduzir que, na prática, caberia aos musicólogos, de acordo com tal concepção, decidir quais obras deveriam ser levadas a público e convencer a sociedade de que estas possuíam a importância e o interesse que alegavam. Assim, a pesquisa de campo, a pesquisa de arquivo e a restauração aliada ao trabalho de gabinete visavam essencialmente o estabelecimento de um repertório de obras "exumadas" do passado, cuja importância deveria ser demonstrada pelo pesquisador.

Percebe-se, então, que essa vertente da musicologia foi pouco crítica, interpretativa ou reflexiva, e mais voltada a questões técnicas referentes à divulgação ou "*exumação do passado*", como refere Duprat. De fato, esse autor propunha "*uma certa tecnificação do setor cultural*", defendendo o que chamava de "*tecnocratismo esclarecido*" (DUPRAT, 1991b:81), ou seja, uma abordagem na qual as questões técnicas teriam prioridade, ficando em segundo plano sua interpretação.

Embora houvesse muitas diferenças entre os musicólogos brasileiros que atuaram entre as décadas de 1960 a 1980, foi comum a ênfase no período colonial, nas obras-primas e em autores que tivessem condições de serem associados aos seus contemporâneos europeus de destaque, mesmo que essas tendências já estivessem sendo abandonadas na musicologia européia, que visava não mais estudar "*a grandeza própria de um artista*", mas sim as modificações da música no tempo (PORTO, 1962:28). Surgia, no Brasil, dessa maneira, a tendência que podemos denominar de "exclusivismo autoral", ou

seja, uma íntima relação entre compositor e musicólogo, segundo a qual um pesquisador estudava preferencialmente as obras de um determinado compositor, ao mesmo tempo em que as obras desse compositor deveriam ser preferencialmente estudadas pelo mesmo musicólogo. E isso nem foi exclusividade brasileira. Leonardo WAISMAN (1998) já identificava essa tendência na América Latina, enfatizando a relação que distintos musicólogos havia estabelecido com a música do compositor italiano Domenico Zípoli (1688-1726), radicado desde 1717 em Córdoba (hoje Argentina, mas então pertencente ao Paraguai) e cujas obras foram principalmente preservadas na Bolívia: surgia, assim, um Zípoli italiano, um Zípoli boliviano, um Zípoli paraguaio e Waisman preconizava o possível surgimento de um Zípoli argentino.

Manifestando essa tendência no Brasil, Francisco Curt Lange concentrou-se preferencialmente nas obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Cleofe Person de Mattos nas composições de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Régis Duprat na música de André da Silva Gomes (1752-1844) e Jaime Diniz na produção de Luís Álvares Pinto (c.1719-c.1789) e Damião Barbosa Araújo (1778-1856), para citar os exemplos mais notórios. Na década de 1990 outros compositores chegaram a ser "disputados" por pesquisadores que seguiam a mesma trilha, porém não foi mais possível sustentar o exclusivismo autoral a partir dessa época.

Por outro lado, além do colecionismo e do exclusivismo autoral, essa geração teve uma concepção centralizadora da musicologia histórica. Antonio Alexandre BISPO (1983), por exemplo, afirma ter sido a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia (SBM) em 1981 um marco no desenvolvimento da musicologia no Brasil, considerando-a o primeiro passo para a institucionalização desse tipo de atividade no país, como teria ocorrido em outros países. O autor defende o apoio oficial para a musicologia e sua prática centralizada em torno da SBM, evitando o contato com o meio universitário e preferindo a ligação com organismos governamentais. Mas essa perspectiva acabou ficando para trás, na medida em que a musicologia foi se tornando uma atividade relacionada às universidades, especialmente a partir da década de 1990, deixando a SBM com poucas funções reais a partir de então. Conclui-se, portanto, que o verdadeiro marco da institucionalização da musicologia no

Brasil não foi a fundação da SBM, mas a inclusão da musicologia enquanto linha de pesquisa universitária nas décadas de 1980 e 1990.

Obviamente, houve tendências paralelas, destacando-se a contribuição de Mozart de Araújo, Mercedes de Moura Reis Pequeno, Jaime Diniz, Gerard Béhague, Robert Stevenson, Vicente Salles, Bruno Kieffer, Arnaldo Daraya Contier, José Maria Neves, Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas, Sílvio Augusto Crespo Filho, Jorge Hirt Preiss e outros, preocupados com a construção de panoramas da prática musical no Brasil ou em regiões específicas, em lugar de uma abordagem focada exclusivamente no repertório. Autores como Harry Lamott Crowl Jr., Sérgio Dias, Heitor Geraldo Magella Combat, Arnaldo José Senize e outros prosseguiram no trabalho com as fontes musicais, porém preocupados com maior difusão do repertório a partir das então denominadas "transcrições" ou "restaurações".

No campo das "histórias" da música brasileira, no caso associadas à música erudita, os trabalhos de José Maria NEVES (1977), Vasco MARIZ (1981), Bruno KIEFER (1982) e David APPLEBY (1983) beneficiaram-se de um levantamento de informações e um conhecimento de repertório que ainda não existia na geração anterior à década de 1960, surgindo também as primeiras "histórias" da música popular, como as de Ary VASCONCELOS (1977) e José Ramos TINHORÃO (1981, 1986 e 1990).

Não se pode negar a enorme contribuição dessa fase para a musicologia brasileira, especialmente no que se refere ao seu desenvolvimento metodológico. Se Curt Lange proporcionou o contato com a prática musical brasileira anterior ao século XIX, a geração que atuou a partir da década de 1960 teve o mérito de levar a público alguns de seus autores e de suas obras, ao mesmo tempo em que propunha o conhecimento do passado musical brasileiro à luz do repertório, o que não havia ocorrido com freqüência, até então.

Por outro lado, a musicologia dessa geração foi predominantemente positivista e teve uma forte conotação nacionalista, às vezes unindo a esses aspectos o interesse religioso. Salvo exceções, a pesquisa era uma atividade quase exclusivamente individual e desvinculada do meio universitário, sendo raros os debates entre os pesquisadores, que normalmente elegiam focos de interesse bastante distintos entre si, com a finalidade de evitar o choque de interesses. O aperfeiçoamento dos métodos para a construção do conhecimento

sobre o passado musical brasileiro dificilmente estavam em pauta e os trabalhos em geral adotavam o estilo descritivo. A publicação de uma quantidade limitada de trabalhos e o protecionismo aos acervos ou às obras de determinados autores foi bastante comum, o que dificultou o desenvolvimento da pesquisa e permitiu o estabelecimento de visões "monolíticas" a respeito dos assuntos estudados. A formação de novos pesquisadores era muito pequena e os intercâmbios com a musicologia internacional eram mais teóricos do que práticos. Esse panorama predominou até inícios da década de 1990, quando começou a sofrer algumas modificações, mesmo que lentas.

Em direção a uma nova musicologia brasileira

As particularidades da musicologia das décadas de 1960 a 1980 e o esgotamento de sua eficácia, aliadas a um maior contato com a musicologia internacional, motivaram, a partir da década de 1990, o surgimento de uma nova musicologia no Brasil, que herdava as conquistas da geração anterior, mas que também procurava superar suas limitações. O aspecto inicialmente mais questionado foi o acesso dos pesquisadores às obras ou aos acervos de manuscritos musicais. Um dos primeiros textos a abordar a questão foi a reportagem de Luís Antônio GIRON (1989), que denunciava a prática do protecionismo às fontes musicais, mesmo em acervos públicos:

> *Nos últimos 45 anos, os pesquisadores da chamada 'música barroca mineira' mais criaram problemas do que resolveram os que se propuseram a enfrentar. Em vez de levantar a documentação para passá-la aos músicos e daí estabelecer uma circulação interpretativa através de edições, mantiveram as fontes sob seu poder, transformando-as em fonte de lucro pessoal.*

Alguns anos mais tarde, manifestei opinião semelhante, porém referindo-me também a alguns problemas ligados à formação dos pesquisadores, à organização dos acervos, à realização de eventos e à circulação de informações referentes à produção musicológica (CASTAGNA, 1995):

> [...] *Forçoso é dizer que o sentimento de "posse" com relação a assuntos culturais, manuscritos e obras musicais ainda é feudal; a formação de novos musicólogos pouco ultrapassou os limites do auto-didatismo; a maior parte dos acervos de manuscritos é particular, ou tratada como tal; as bibliotecas públicas, com raras exceções, são mal aparatadas e as publicações em número*

insignificante, para não se falar nos problemas sociais, políticos e econômicos, que mantiveram o país, por mais de três décadas, alheio ao desenvolvimento mundial neste setor. O próprio ensino da música erudita é insuficiente para a formação de grupos musicais de projeção internacional, capazes de reverter a aversão do público tradicional com relação à música brasileira de concerto, via de regra, julgada mais pela execução que pela qualidade e significado histórico das composições.

As relações entre os musicólogos brasileiros ainda não são satisfatórias e não existem mecanismos eficazes, no Brasil, para se saber, com rapidez, o que vem sendo atualmente produzido em musicologia, nas diversas partes do país, à exceção dos esporádicos simpósios, encontros e congressos, nos quais, com raras exceções, as participações não têm resultado na criação de metas comuns. As bibliografias da música erudita brasileira estão longe de reunir os trabalhos publicados nessa área. Ainda que várias tentativas de sistematização já tenham sido levadas a cabo, o tempo as torna obsoletas, sem que novos trabalhos venham atualizá-las.

Em outro texto especificamente destinado a esse assunto (CASTAGNA, 1998), questionei a aplicação dos conceitos de "descoberta" e "restauração", analisando vários aspectos éticos envolvendo a relação entre os pesquisadores e os acervos musicais, bem como a relação entre os próprios pesquisadores, assunto que até então era considerado um certo "tabu".

Essa fase teve uma inegável efervescência, principalmente nos eventos específicos em musicologia, no que se refere à discussão de certos procedimentos adotados na musicologia brasileira. E foi em um desses eventos que Maurício MONTEIRO (1998:104) apresentou sua opinião sobre tal assunto, afirmando que, "*ao mesmo tempo em que não existe nem um órgão que realmente represente a musicologia, não existe também uma política de pesquisa científica que permita sem restrições o acesso às fontes documentais*", informando, ainda, serem estes "*os principais empecilhos à pesquisa musicológica no Brasil*". Em relação ao acesso às fontes, o autor é claro e incisivo:

Quanto ao primeiro problema - o do acesso às fontes, é necessário ressaltar que alguns grupos têm a pretensão de se tornarem guardiões da fonte histórica, não colocando em prática a política da pesquisa. Ou seja, alguns pesquisadores-arquivistas ignoram a Constituição e impedem o acesso e o estudo das informações. A fonte textual ou iconográfica, manuscrita ou impressa é um documento histórico e por isso deve ser preservada; entretanto, as informações contidas nele devem ser estudadas em busca de uma compreensão da atividade musical - seja ela do passado ou da contemporaneidade.

Posteriormente, André Guerra COTTA (2000a) estudou o direito de acesso aos acervos musicais brasileiros e a seu conteúdo, demonstrando que, no

caso de acervos públicos, não existia nenhum dispositivo legal que pudesse impedir a consulta de um documento antigo, a não ser em caso de precário estado de conservação, mas nesse caso, a instituição custodiadora teria a obrigação de informar quais eram os documentos impedidos à consulta, além de disponibilizar ao consulente algum tipo de imagem dos mesmos. Esse e outros trabalhos deram respaldo teórico ao combate da prática de alguns musicólogos e arquivistas de impedir o acesso a determinados documentos musicais ou mesmo a um acervo inteiro e, juntamente com outras ações, participaram do início da reversão do protecionismo aos manuscritos musicais.

Toda essa discussão motivou a primeira manifestação coletiva sobre o assunto nas Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 1999), documento em quatorze itens redigido e assinado por musicólogos majoritariamente brasileiros, ao lado de colegas da Argentina, Santiago do Chile, Venezuela, Cuba, México, Estados Unidos e Espanha (CONCLUSÕES, 2000:12). De maneira geral, o documento manifestou-se por uma política de acesso dos pesquisadores aos acervos musicais e por um desenvolvimento democrático da musicologia histórica. O segundo parágrafo apresentou a opinião dos participantes do evento para as mesmas questões expostas pelos autores anteriormente citados:

> ***2***. *O pesquisador deve respeitar a integridade dos acervos, contribuir para sua preservação e valorizar o acesso dos demais interessados, mesmo aos acervos com os quais trabalha ou trabalhou, visando à democratização da pesquisa, à pluralidade de abordagens dos objetos de estudo e à expansão das investigações musicológicas.*

Paralelamente, iniciou-se o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a atividade musicológica, que incluiu mesmo os autores que não a praticavam como sua principal atividade. É o caso de Alberto T. IKEDA (1998), que discutia as diferenças entre a prática da ciência e a prática artística, criticando o interesse apenas no conhecimento dos fenômenos em si, sem indagações sobre suas causas. O mesmo autor, em outro trabalho (IKEDA, 2001), reconhecia o enfoque analítico descontextualizado como uma das mais típicas heranças positivistas. Manuel VEIGA (1998:80), por sua vez, questionava o "etnocentrismo musicológico" e a pretensa "universalidade" da música européia geralmente adotada pelos musicólogos, rejeitando a "*ênfase nos produtos, em vez dos procedimentos, redundando num repertório de*

música oficial". Ricardo TACUCHIAN (1994) percebia que a reflexão ou interpretação do fato musical histórico - para ele o maior objetivo da musicologia histórica - ainda era uma atividade incipiente no Brasil, mas Jamary OLIVEIRA (1992:8), autor de um dos textos mais críticos da década sobre o assunto, reconhecia que "*o estudo da música brasileira sob o ponto de vista interpretativo está apenas começando*" e questionava a abordagem mais interessada na vida dos compositores que em suas obras, opondo-se também à musicologia voltada à "exumação" de obras-primas (Jamary OLIVEIRA, 1992:6), identificando com muita clareza sua principal finalidade (e, obviamente, dela discordando):

> *Queremos antes de tudo mostrar ao mundo que o Brasil produziu no passado e continua a produzir no presente obras-primas da tradição européia, o que certamente nos colocaria entre as nações de primeiro mundo.*

É interessante considerar que o próprio conceito de obra-prima não leva em conta o significado da obra no contexto de sua produção, mas sobretudo sua relação com o presente. Por essa razão, Régis DUPRAT (1991b) defendia a "*exumação do passado*" em função das necessidades do presente e das perspectivas do futuro, a partir do mesmo tipo de critério de qualidade que Giulio ARGAN (1993) relacionou à estética idealista e que motivou a destruição de inúmeras construções antigas que não eram reconhecidas como obras-primas. A grande questão, novamente, é definir quais são as necessidades do presente e as perspectivas do futuro que determinaram essa "*exumação*", pois nenhuma obra do passado realmente terá lugar aqui e agora se não tiver uma nova função: seriam elas necessidades pessoais, coletivas, institucionais ou de um determinado sistema? Qual passado deveria ser exumado e qual não deveria? Quem tomaria essa decisão e por quais motivos? Nesse sentido, José Maria NEVES (1999) chamava a atenção para o preconceito do musicólogo histórico, que não aceitava que a música para banda, por exemplo, pudesse ser digna de uma abordagem acadêmica, uma vez que não se enquadrava nos critérios *a priori* definidos pela estética idealista.

A discussão estendeu-se ao visível isolamento da pesquisa musicológica no Brasil em relação ao desenvolvimento desse campo científico em outras regiões do mundo. A esse respeito, Maria Elisabeth LUCAS (1990) e também eu

(CASTAGNA, 1995) propúnhamos um maior contato e troca de experiências entre a musicologia brasileira e portuguesa, aliadas a um maior intercâmbio entre a pesquisa musicológica brasileira e a dos países hispano-americanos. Tal contato começou a se fortalecer a partir da segunda metade dessa década, mas é preciso reconhecer que há um longo caminho a ser trilhado nessa direção.

No campo da história da música, Arnaldo CONTIER (1985) e Henrique Emanuel Gomes PEDROSA (1988) estão entre os poucos anteriores à década de 1990 que refletiram sobre os trabalhos brasileiros do gênero. Mais recentemente, Avelino Romero Simões PEREIRA (1995) propôs a construção de uma história da música brasileira (ou no Brasil) a partir de métodos e concepções originários da história, procurando reverter a tendência ensaística, empirista e, sobretudo, positivista que predominava nesse tipo de atividade no Brasil. Maria Elisabeth LUCAS (1998:69), que também se dedicou a esse tema, criticou, nas histórias da música brasileira, as "*narrativas míticas sobre determinado período, gênero musical ou grupo de compositores, que acabam institucionalizadas como paradigma de conhecimento*". A autora identifica o modelo positivista dessas histórias e, apesar de sua necessidade, acusa a cristalização de concepções que são transmitidas ao estudante e que acabam condicionando novas pesquisas.

Raras, entretanto, são as reflexões teóricas brasileiras sobre a história da música, como a de Vanda Lima Bellard FREIRE (1994), sendo porém urgentes novos trabalhos sobre o passado e o futuro dessa disciplina no país. Desde a década de 1970 a produção de novas "histórias" gerais da música brasileira encontra-se estagnada, vigorando a separação entre a música erudita e a popular (apesar da enorme dificuldade em sua conceituação), para a qual nenhum autor até o momento ousou propor uma abordagem conjunta, depois dos livros de Guilherme de Mello e Renato Almeida, que davam atenção à música erudita e ao folclore musical. Acredito, ainda, que publicações de grande porte, como novas "histórias" da música brasileira, devam ser futuramente projetadas como obras coletivas, contendo textos de vários especialistas sobre os aspectos abordados, de modo a evitar as concepções monolíticas, individualistas e nem sempre fundamentadas em fontes históricas que predominam nos livros do gênero até então publicados no país.

Torna-se claro, portanto, que a musicologia que começou a se estabelecer no Brasil na década de 1990 teve como metas a superação do modelo positivista e a procura de novas teorias que pudessem explicar o significado dos fenômenos estudados. Paralelamente, surgia um dos maiores dilemas na musicologia brasileira dessa época: sem uma produção resultante da concepção positivista que orientou a musicologia européia na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, não haveria suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas. Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros começou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também procurou retomar o trabalho técnico, de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, o que ampliou consideravelmente suas responsabilidades e deixou claro que a musicologia não poderia mais ser, no Brasil, uma atividade exclusiva de um pequeno círculo de especialistas. A partir de então, em uma tentativa de ampliar rapidamente o material disponível, dezenas de obras começaram a ser impressas, dezenas de acervos começaram a ser estudados e catalogados, novos eventos foram realizados e muitos textos foram publicados.

Não obstante, a falta de trabalhos sistemáticos era e continua sendo muito grande no panorama musicológico brasileiro. José Maria NEVES (1998), em pleno final do século XX, acusava o desinteresse pela elaboração de catálogos de fontes primárias no país, demonstrando que ainda era pequeno o conhecimento a respeito dos acervos brasileiros de manuscritos musicais. A musicologia herdeira de Curt Lange preocupava-se muito com autores e suas composições, mas legava a um segundo plano os acervos, seu conteúdo, a relação entre eles e outros aspectos relacionados à arquivologia musical. Foi somente a partir da década de 1990 que começaram a ser realizados trabalhos de maior fôlego no que se refere à organização e catalogação de acervos, cujos resultados vêm permitindo o surgimento de pesquisas destinadas a uma compreensão global da música preservada no país e não apenas de alguns autores e suas obras, embora ainda haja um longo caminho a ser trilhado nessa direção.

As preocupações arquivísticas, a partir dessa fase, foram tanto teóricas quanto práticas. No que se refere à primeira vertente, estudei alguns catálogos de acervos brasileiros de manuscritos musicais, detectando a utilização de

critérios diferentes para a catalogação de obras e documentos em um mesmo projeto, além da imprecisão ou inadequação de alguns desses critérios (CASTAGNA, 2000). A partir desse estudo e da própria experiência com esse tipo de atividade, propus algumas diretrizes e soluções para um conhecimento mais amplo do conteúdo dos acervos brasileiros. André Guerra COTTA (2000b), em sua dissertação de mestrado, como em outros artigos e comunicações, realizou trabalho teórico sobre o tratamento da informação em acervos brasileiros de manuscritos musicais, a partir de uma crítica dos instrumentos de busca até então publicados e de um estudo da metodologia utilizada no *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), em uma tentativa de fornecer novos subsídios para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil.

Outros autores, ainda, preocuparam-se com aspectos teóricos da arquivologia musical, como Fernando Binder e Modesto Fonseca, mas os esforços nesse sentido concentraram-se na organização, catalogação e estudo de acervos, principalmente a partir do trabalho de pesquisadores como Mercedes Reis Pequeno, Márcio Miranda Pontes, André Guerra Cotta, Vanda Freire, Lorenzo Mammi, Pablo Sotuyo Blanco, Modesto Fonseca, André Cardoso, Maurício Monteiro, Rosângela Pereira de Tugny, Aluízio José Viegas, Mary Ângela Biason e Lenita Nogueira, incluindo-me também entre os interessados nesse tipo de atividade. Autores como Maria Inês Guimarães, Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Elisabeth Seraphim Prosser e outros dedicaram-se também a este campo, porém concentrando-se na catalogação de obras de autores específicos.

Em período anterior à década de 1990 eram raros os acervos musicais brasileiros organizados, catalogados e abertos aos pesquisadores, destacando-se o caso pioneiro do Museu da Música de Mariana, cujo tratamento, ainda que incompleto e baseado em metodologia essencialmente empírica, fora realizado principalmente na década de 1970 por José de Almeida Penalva e Maria da Conceição de Rezende e que acabou motivando boa parte das iniciativas nesse setor, incluindo sua reorganização e nova catalogação entre 2001-2003.

Alguns trabalhos de André Cardoso, Marcelo Campos Hazan, Vítor Gabriel, Aluízio José Viegas e também um de minha autoria podem ser enquadrados na recente tendência que no VI Encontro de Musicologia Histórica

de Juiz de Fora (2004) foi intitulada "paleoarquivologia musical" e definida enquanto o estudo das características e configurações de antigos acervos musicais, independente de terem sido estes totalmente, parcialmente ou nulamente preservados.

Ao lado da arquivologia e da paleoarquivologia musical, tem se desenvolvido no país, nos últimos anos, a edição musical enquanto atividade acadêmica. Carlos Alberto FIGUEIREDO (2000), em sua tese de doutorado e outros trabalhos, realizou os primeiros estudos teóricos brasileiros sobre edição musical, aos quais somaram-se reflexões de Marcelo Campos Hazan e Luiz Guilherme Goldberg, que forneceram importantes subsídios para esse tipo de atividade e permitiram a superação da fase na qual as edições eram realizadas sem uma consciência metodológica.

Vários autores têm se dedicado à pesquisa da antiga prática e produção musical em localidades ou fases específicas da história do Brasil, como Marcos Júlio Sergl, Vítor Gabriel, Maurício Dottori, Pablo Sotuyo Blanco, Carlos Kater, Mônica Vermes, João Berchmans, Daniela Miranda, Maurício Monteiro, André Guerra Cotta e Carlos Eduardo Souza, ou a repertórios específicos, como Manuel Veiga, Rogério Budasz, Celso Loureiro Chaves, Odette Ernest Dias, Maria Elizabeth Lucas, Marcos Pupo Nogueira, Fernando Binder, Marcelo Fagerlande, Adriano de Castro Meyer, Maria Lúcia Roriz, Elisabeth Seraphim Prosser, Maria Augusta Calado, Maria de Fátima Tacuchian e outros, incluindo-me também nestes tipos de abordagem. Nos trabalhos desses autores destaca-se uma amplitude no levantamento de fontes e um interesse por uma visão global dos fenômenos estudados que contrasta com a produção musicológica brasileira das décadas de 1960 a 1980.

Entre os estudos referentes a compositores específicos, destaca-se o caso de José Maurício Nunes Garcia, que tem recebido importantes e recentes contribuições de Carlos Alberto Figueiredo, Sérgio Dias, Lucas Robatto, Jetro Meira de Oliveira, Ricardo Bernardes, Inez de Castro Martins, Luiz Guilherme Goldberg e outros. Tais estudos, que incluem aspectos editoriais, analíticos e históricos, têm avançado no conhecimento do significado das obras desse compositor no panorama musical brasileiro, auxiliando-nos a compreender suas composições mais como produtos culturais de uma determinada época,

sociedade, local e circunstância que apenas como fonte de repertório para concertos e gravações.

De maneira geral, pode-se dizer que passaram a constar entre os interesses da musicologia brasileira o debate sobre a função da musicologia na sociedade e a razão da prática desse tipo de ciência no Brasil da atualidade, o debate sobre a ética e a relação dos pesquisadores entre si e com seus objetos de estudo, a reflexão metodológica e a visão crítica sobre a produção musicológica antiga e atual, assim como começa a surgir o interesse pela história da musicologia no Brasil. De fato, as reflexões sobre a atividade musicológica tornaram-se tão importantes que não será mais possível o desenvolvimento da musicologia brasileira sem uma história da musicologia no país, destinada à "*compreensão dos valores, métodos, concepções, interesses, resultados e impactos da musicologia, não como parâmetros absolutos destinados a uma utilização prática, mas relativizados a partir de uma perspectiva histórica*" (CASTAGNA, 2004:70). Entre outros, já existem trabalhos do gênero por Antonio Alexandre Bispo, Álvaro Carlini, Flávia Toni, Jorge Coli, Carlos Kater, Cláudio Remião e Denis Vidal, que provavelmente serão ampliados na medida em que esse tipo de pesquisa for se estabelecendo no Brasil.

A nova musicologia também começou a manifestar o fim do discurso centralizador e a procura de maior contato com a musicologia internacional, especialmente a portuguesa e a hispano-americana. O desenvolvimento da musicologia na pós-graduação contribuiu para o aumento do número dos eventos científicos e o próprio aumento do número de musicólogos, começando a surgir grupos de pesquisa entre os mesmos, praticamente inexistentes em período anterior à década de 1990.

Mudanças na política de apoio aos projetos de pesquisa na área de música têm contribuído para acelerar a velocidade desses avanços, especialmente com a participação de empresas privadas ou estatais e destacando-se o caso da Petrobras, que vem apoiando dezenas de projetos a partir de 2001. Apesar das limitações e até encerramento dos programas de apoio de algumas instituições, como a Fundação Vitae (que não atenderá a novos pedidos a partir de 2005), parece haver um aumento significativo no montante destinado ao financiamento de projetos e na própria quantidade de projetos envolvendo a pesquisa musicológica.

Considerações finais

Não há dúvidas de que a musicologia brasileira vem manifestando sensíveis mudanças desde a década de 1990 e, se a nova posição ainda não foi solidificada, ao menos pode-se vislumbrar a transição de uma musicologia principalmente focada em obras e compositores, típica das décadas de 1960 a 1980, para uma nova musicologia, caracterizada pela maior amplitude na seleção de objetos, métodos, interesses, interrelações, responsabilidades, abordagens, períodos históricos e regiões geográficas, consequentemente acompanhada de maior amplitude nos resultados obtidos. Mais diversificada e menos centralizada, a nova musicologia está surgindo não apenas por influência externa, mas também pelo esgotamento das abordagens baseadas quase exclusivamente em obras e compositores, visão que, embora tenha permitido o aprofundamento da pesquisa musicológica, enfatizou excessivamente a utilização do repertório no presente e produziu pequeno interesse na investigação do seu significado no passado.

Essa mudança está associada ao início da superação do modelo positivista que predominou na musicologia brasileira até meados da década de 1990 e à procura de novas teorias que possam explicar o significado dos fenômenos estudados. Isso não significa, entretanto, que a fase positivista - bastante preocupada com a organização de informações - tenha produzido suficiente material para subsidiar interpretações e reflexões de fôlego sobre o passado musical brasileiro. Pelo contrário, ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia a responsabilidade de desenvolver trabalhos sistemáticos e, ao mesmo tempo reflexivos. Se a nova musicologia possui maior amplitude de ação em relação às tendências que a precederam, é inegável a enorme responsabilidade que acabou sendo transmitida aos musicólogos que vêm atuando a partir da década de 1990, sobretudo à geração que iniciou o seu trabalho a partir dessa época.

Como se trata de uma fase de transição, é fundamental que se trabalhe na ampliação das perspectivas da nova musicologia, sobretudo no que se refere às abordagens mais críticas e interpretativas, ao desenvolvimento metodológico, à formação de um maior número de pesquisadores nos programas de pós-

graduação, ao relacionamento internacional, ao debate sobre aspectos éticos, ao desenvolvimento dos eventos, ao aumento do número e da qualidade dos projetos de pesquisa e das publicações, e ao maior significado social da pesquisa musicológica. É importante, ainda, que a história da musicologia torne-se uma linha de pesquisa praticada em várias regiões do país, com a finalidade de se conhecer melhor o que produzimos, compreender as relações entre a musicologia brasileira e as tendências internacionais dessa ciência, e aplicar no presente as reflexões sobre a produção musicológica do passado.

Referências bibliográficas

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926. 238p.

__________. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. xxxii, 529p.

__________. Musicologia. *Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, Rio de Janeiro, v.2, n. 6/8, jan./ set. 1957

ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo: Rio de Janeiro: Editora Guaira Limitada, 1941. 79p. (Coleção Caderno Azul, v.1)

APPLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983. 209p.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*; tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 280p.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956. 423p. (Coleção Documentos Brasileiros, v.87)

BASTOS, Rafael José de Menezes. Nota sobre a construção da música do passado, a invenção do homem e o nascimento dos saberes musicais ("Musicologias"). *Art*, Salvador, n.18, p.117-120, ago. 1991.

BÉHAGUE, Gérard. Desarrollo de la musica y musicologia brasileras. *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, n.27, p.37-43, jan./abr. 1989.

BISPO, Antonio Alexandre. Atualidade dos relacionamentos internacionais e a musicologia no mundo da língua portuguesa. *Correspondência Musicológica*, São Paulo/Köln, v.8, p.1-8. 1990.

__________. O Significado de Macau para a musicologia. Cadernos Históricos - Centro Gil Eanes, v.9, p. 39-50, 1998.

BISPO, Antonio Alexandre. Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, ano 1, n.1, 1983, p.13-52.

CASTAGNA, Paulo. "Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-

AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.97-109.
__________. Em direção a uma história da musicologia no Brasil. VI FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, São Paulo, 30 nov. - 3 dez. 2004. *Anais*... São Paulo: ECA-USP, 2004. p.69-81.
__________. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.1, p.64-79, 1995.
__________. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.
CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.
CERVO, Dimitri. Música e musicologias. *Ictus*, Salvador, n.3, p.146-153, dez. 2001.
CHUECKE, Zélia e Isaac. La musicologie au Brésil: quelques considerations. *Musicologies*, Paris, n.3, p.31-42, 2006.
CONCLUSÕES do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.11-18.
CONCLUSÕES e Recomendações do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. *Anais*... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.303-312.
CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. 2 ed., São Paulo: Novas Metas, 1985. 79p. (Coleção Ensaios, v.1)
COTTA, André Guerra. Considerações sobre o direito de acesso a fontes primárias para a pesquisa musicológica. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000a. p.71-92.
__________. O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. Belo Horizonte, 2000b. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Biblioteconomia, UFMG,.
COTTE, Roger. Por um ensino superior de musicologia. I CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, São Paulo, 27 jan. a 1º fev. 1987. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1991. p. 51-52.
CRIAÇÃO de um Instituto de Musicologia no Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 14, n.4, p.122-124, ago. 1954.
DANTAS FILHO, Alberto. A Musicologia brasileira e a busca de novos paradigmas investigatórios: de nossa realidade fragmentada à integração latino-americana. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.203-214, 2000.
DUPRAT, Regis. Análise, musicologia, positivismo. *Revista Música*, São Paulo, v.7, n.1/2, p. 47-58, mai./nov. 1996.
__________. Os Estudos de musicologia no Instituto de Artes do Planalto. I CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, São Paulo, 27 jan. a 1º fev. 1987. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1991a. p.31-36.
__________. Memória musical e musicologia histórica. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n.50, p. 116-120, 1992.

__________. Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil. *Anais de História*, Assis, n.4, p.101-108, 1972.
__________. Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil. *Complemento das Artes*, Brasília, n.1, p.5-9, mar. 1981.
__________. Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n.19, p.81-90, 1991b.
__________. Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões. 2002. Disponível na internet em: http://www.soubr.com/nota10/topic.asp?TOPIC_ID=429
FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Editar José Maurício Nunes Garcia. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 jul. 2000. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001. p.21-71.
FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Fundamentos da Educação Musical*, n.2, p.113-134. 1994.
GIRON, Luís Antônio. Documentação é usada como fonte de lucro pessoal. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, São Paulo, 31 dez. 1989, p. E-3.
GOMES, Neide Rodrigues. Musicologia e política cultural no Brasil. I CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, São Paulo, 27 jan. a 1º fev. 1987. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1991. p.45-49.
GUIMARÃES, Maria Inês. Pensar a musicologia. I COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. *Anais*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.453-457.
IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.
IKEDA, Alberto T. Pesquisa em música: algumas questões. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, v.5, n.2, p.43-45, 2001.
KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. 3 ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982. 140p.
LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino Americano de Música*, Rio de Janeiro, ano 6, n.6, p.409-494, abr. 1946.
LANGE, Francisco Curt. O Progresso da musicologia na América Latina. *Revista de História*, São Paulo, v.55, n.109, p.228-270, jan./mar. 1977.
LANGE, Francisco Curt. Pasado, presente y futuro de la musicologia en America Latina. *Heterofonía*, México, n.12/13/14, p.14-22;13-17; 5-9. 1970.
LANGE, Francisco Curt. Sobre o ensino da musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, v.2, p.122-129, 1985.
LAVENÈRE, Luiz. Musicologia. Jaraguá: Livraria Machado, 1929. 125p.
LUCAS, Elisabeth. Diálogo entre as musicologias portuguesa e brasileira. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.1, n.2, p.66-69, jun. 1990.
__________. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.69-74.
MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981. 331p. (Coleção Retratos do Brasil, v.150)

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908. xxv, 366p.
MONTEIRO, Maurício. Uma introdução sobre a musicologia no Brasil (o caso da música colonial mineira). III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora, 11-26 jul. 1998. [*Anais*...]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, [1998]. p.103-114.
MURICY, [José Cândido de] Andrade. Mario de Andrade, musicologo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.128-131, jun.1934.
__________. Musicologia e prática musical nas universidades. Música Sacra, Petrópolis, v.12, n.5/6, p.109-112, mai./jun.1952
NEVES, José Maria. Alguns problemas da musicologia na América Latina. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.175-189.
__________. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.
__________. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Ricordi, 1977. 200p.
__________. A Musicologia histórica brasileira e a preservação da produção musical. *Opus*, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 69-74, set. 1991.
__________. Musicologia histórica para a música de hoje. VII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, São Paulo, 29 ago. a 2 set. 1994. *Anais*... São Paulo: s.ed., 1995. p.154-157.
OLIVEIRA, Jamary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. *Em Pauta*, ano 4, n.5, p.3-11, jun.1992.
OLIVEIRA, José da Veiga. As fontes da música mineira. *Suplemento Cultural*, São Paulo, ano 3, n.150, p.9-10, 16 set. 1979.
PEDROSA, Henrique Emanuel Gomes. A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado) - Conservatório Brasileiro de Música.
PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Tese (Doutoramento). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
PORTO, J[osé] de Sá. *Musicologia e pesquisa científica: ensaio*; apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de Santos em 11/8/61. Santos: Ed. do Autor, 1962. 47p.
REIS, Sandra Loureiro de Freitas. A Musicologia na Universidade Federal de Minas Gerais. I CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, São Paulo, 27 jan. a 1º fev. 1987. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1991. p.36-41.
SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.
SANTOS, Regina Márcia Simão. Por uma sócio-musicologia ancorada na semiologia da enunciação. *Opus*, Porto Alegre, v.5, n.5, p. 91-109, ago. 1998.
SILVA, Conrado. Situação da musicologia sistemática no Brasil. I CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, São Paulo, 27 jan. a 1º fev. 1987. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1991. p.69-70.

SIQUEIRA, João Baptista. Valores étnicos na musicologia. Rio de Janeiro: Uirapuru, 1988. 133p.
TACUCHIAN, Ricardo. Pesquisa musicológica no Brasil e vida musical contemporânea. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, ano 1, n.1, p.95-108, 1994.
TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990. 327p. (Caminho da Música, v.6)
__________. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981. 215p. (Ensaios, v.69)
__________. *Pequena história da música popular*: da modinha ao tropicalismo. 5 ed. São Paulo: Art Editora, 1986. 270p.
TONI, Olivier. O que é musicologia. *Caderno de Música*, São Paulo, n.11, p. 3-4, dez. 1982.
VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na "Belle Époque"*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977. 454p.
VEIGA, Manuel. Música, músicos, musicólogos: uma revisão das perspectivas para a pesquisa musical no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.75-89.
__________. A Pesquisa em musicologia. IX ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. *Anais*... Rio de Janeiro: GGE / Giorgio Gráf. Ed., s.d. p.54-59.
VEIGA, Manuel. Relações ibéricas e íbero-americanas no campo da musicologia e da música. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.5, n.7, p. 27-34, jun. 1993.
VIDAL, Denis Tadeu Rahj. A produção musicológica de Clóvis de Oliveira. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
WAISMAN, Leonardo. Schmid, Zipoli, y el "Indigena anónimo": Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas. In: ILLARI, Bernardo (ed.). *Música barroca del Chiquitos jesuítico: trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos*. Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formacion Santa Cruz, 1998. p. 43-55.

ISSN 1984-350X
Revista do Conservatório de Música da UFPel.
Pelotas, nº1, 2008. p. 58-82.

Eventos Brasileiros No Campo Da Musicologia: Histórico, Presente E Futuro[1]

Paulo Castagna[2]

Resumo: Um dos fatores responsáveis pelo desenvolvimento da musicologia enquanto método científico e pela expansão de seus horizontes, no Brasil, foram os eventos regulares surgidos em 1981, com destaque para os Encontros anuais (hoje Congressos bienais) da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), os Encontros de Musicologia Histórica do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, os Simpósios Latino-Americanos de Musicologia da Fundação Cultural de Curitiba e os Congressos da Sociedade Brasileira de Musicologia. Este texto visa analisar a contribuição desses eventos no surgimento de uma nova musicologia brasileira na década de 1990, bem como discutir as necessidades de sua multiplicação e expansão geográfica, para atender à crescente demanda de pesquisa musicológica no país.

Introdução

Eventos científicos e periódicos na área de música começaram a ser realizados no Brasil somente a partir da década de 1960, mas sua quantidade chega hoje a quase duas centenas, sem que deles se tenha escrito uma história. Chegamos a um momento no qual não basta apenas criar novos eventos e manter os já existentes, sendo agora fundamental registrar sua história, para que possamos aprender com o passado, utilizando as soluções eficazes e evitando as que fracassaram. Nesse sentido, estamos no âmbito do que já pode ser denominado de história da musicologia brasileira (CASTAGNA, 2004), linha de pesquisa que já tem uma certa produção no que se refere à história dos musicólogos, mas que somente agora começa a se preocupar em compreender a evolução dessa ciência no Brasil em termos mais amplos e, sobretudo, enquanto uma prática coletiva.

Anteriores à década de 1960, são conhecidos apenas três eventos brasileiros relacionados à música: 1) o Congresso Musical organizado em São

[1]Este texto foi originalmente apresentado no Ciclo de Palestras "Musicologia e Patrimônio Musical", realizado na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia entre os dias 22 e 24 de outubro de 2004, evento organizado pelo Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (PPGMUS-UFBA), que autorizou sua publicação nesta Revista. Em função de estar sendo impresso quatro anos após sua apresentação em Salvador, o texto não cita eventos, publicações e discussões posteriores a essa data.
[2]Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo (SP).

Paulo por Tristão Mariano da Costa e Elias Álvares Lobo em 1875, que não foi propriamente um evento científico, mas um encontro destinado a analisar os estatutos de uma futura Associação dos Músicos da Província de São Paulo e apresentar um parecer sobre os métodos de ensino musical então em uso; 2) o I Congresso da Língua Nacional Cantada, idealizado e coordenado por Mário de Andrade em São Paulo em 1937 e principalmente destinado a estabelecer normas para se cantar na língua portuguesa utilizada no Brasil; 3) o VII International Folk Music Council, realizado em 1954 na Discoteca Municipal de São Paulo pela mesma instituição que atualmente se denomina International Council for Traditional Music (ICTM), envolvendo também a Comissão Brasileira do Folclore Nacional e a Comissão do IV Centenário de São Paulo.

A partir de 1962, surgiram no Brasil os primeiros eventos científicos periódicos na área de música, inicialmente relacionados à música popular, à música sacra (pós-Vaticano II), à musicoterapia e à composição erudita. Tais eventos foram realizados por instituições governamentais e privadas, com destaque para o I Simpósio Internacional de Compositores, realizado em São Bernardo do Campo (SP) em 1977, evento que se tornou o primeiro na área de música a ser promovido no país por uma universidade, no caso a Universidade Estadual Paulista (UNESP). A musicologia, entretanto, foi contemplada pela primeira vez somente em 1981, no I Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira", realizado em São Paulo pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (ISMPS).

Não se pode deixar de reconhecer o quanto foi demorado o surgimento de eventos ligados à musicologia, no Brasil, considerando-se que os primeiros do gênero, na Europa, foram realizados em Paris (1900), Roma (1903), Basiléia (1906), Viena (1909), Londres (1911), Paris (1914 e 1921), Basiléia (1924) e Viena (1927) (SINZIG, 1976:388). O estabelecimento desse tipo de empreendimento no Brasil, em uma época tão tardia em relação ao surgimento dos eventos e da própria pesquisa em música na Europa é um dos fatores que demonstra o lento desenvolvimento que apresentou essa atividade no país, acelerado apenas na década de 1980, com a disseminação da música nas universidades brasileiras, em especial dos cursos de pós-graduação.

Destinados à apresentação e ao debate de trabalhos recentes, assim como à própria reunião dos pesquisadores, os eventos científicos têm um papel

insubstituível na pesquisa científica, sobretudo quando as possibilidades de publicação de textos em revistas, livros ou outros meios não é suficiente para atender à produção musicológica. Nesse sentido, é possível afirmar que o número de eventos ou de trabalhos apresentados nos mesmos é um importante índice de avaliação quantitativa do desenvolvimento da área ou sub-área.

De acordo com uma pesquisa realizada no Instituto de Artes da UNESP por minha orientanda Márcia de Oliveira GOULART (2002), com bolsa de Iniciação Científica da FAPESP, foram realizados no Brasil, entre 1937 e 2000, cento e sessenta e nove eventos científicos na área de música (Apêndice I), cuja contribuição vinha se perdendo no tempo, apesar de uma parte dos trabalhos publicados em seus anais terem sido registrados nas bibliografias brasileiras. É importante, agora, considerar esses eventos como parte fundamental da história da musicologia no Brasil e estudá-los cuidadosamente, para se ter uma idéia mais clara do desenvolvimento dessa atividade no país.

Em relação a tais eventos, cabe, em primeiro lugar, uma observação referente à sua tipologia. A grande maioria deles, no século XX, foi estruturada em torno de três designações: "Simpósio", "Encontro" e "Congresso". Com menor freqüência, a partir de 1993 realizaram-se vários "Fóruns" e, de 1994 a 1999, algumas "Semanas". De ocorrência mais pontual, em 1982 foi realizada uma "Maratona", em 1995 e 2004 dois "Ciclos", em 1996 e 2000 dois "Seminários", e em 1998, 2000 e 2003 três "Colóquios".

Essas expressões nem sempre foram corretamente utilizadas para os eventos científicos brasileiros na área de música, uma vez que cada uma delas designa um tipo com características particulares, alguns deles possuindo anais e outros não, alguns abertos a comunicações e outros não, alguns destinados a congregar seus associados e outros abertos a todo tipo de especialistas na área principal do evento (UNESP, 1996). Assim, é importante que as futuras ações ligadas à organização de eventos científicos atentem para o significado dessa tipologia, com a finalidade de definir com maior precisão seus objetivos. O mesmo vale para os documentos produzidos por esses eventos, que podem ser anais, atas, relatórios, etc., todos eles com significados também distintos.

A musicologia nos eventos brasileiros

Entre os eventos brasileiros especificamente ligados à musicologia (Apêndice II), o mais antigo do gênero foi o I Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira", realizado em São Paulo pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (ISMPS) em 1981. Tal Simpósio, que não resultou na publicação de atas ou anais, teve alguns propósitos bastante arrojados, como tentar levar aos participantes elementos da prática e da produção musical religiosa no Brasil ao longo de sua história e fundar uma instituição destinada a organizar a musicologia no país, com o nome de Sociedade Brasileira de Musicologia (SBM). Embora tal instituição não tenha conseguido sustentar essa proposta, sobretudo em função do ingresso da musicologia na universidade e da fundação da ANPPOM, sua presença no meio musicológico acabou resultando em outras contribuições na forma de eventos e publicações.

Em 1984, 1985 e 1987 ocorreram, respectivamente em Mariana, Juiz de Fora e Ouro Preto, as três edições do Encontro Nacional de Pesquisa em Música, os primeiros eventos brasileiros musicológicos de caráter universitário que publicaram anais e também os primeiros que pretenderam ser uma oportunidade periódica para congregar os musicólogos brasileiros. Esse Encontro, bastante focado na prática e produção musical brasileira (especialmente mineira) no período colonial, foi organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e outras instituições, mas deixou de ser realizado com o surgimento do I Congresso Brasileiro de Musicologia e do Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), acreditando-se que o intercâmbio de informações entre os pesquisadores brasileiros seria centralizado por uma dessas instituições, especialmente a segunda.

No mesmo ano em que ocorreu o III Encontro Nacional de Pesquisa em Música (1987), foi realizado, no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, o I Congresso Brasileiro de Musicologia, promovido pela Sociedade Brasileira de Musicologia. A intenção da SBM era torná-lo o principal evento brasileiro do gênero, em consonância com os próprios objetivos da instituição, ainda que os Encontros mineiros tivessem sido orientados na mesma direção. As dimensões

do Congresso, seu impacto e o número de trabalhos apresentados foram realmente inovadores no Brasil, mas a distribuição dos anais, impressos na Alemanha, foi limitada aos seus participantes, que ainda assim teriam de desembolsar o valor correspondente a US$ 50,00 para a obtenção de um exemplar, procedimento que sinalizou a inviabilidade do papel centralizador que se pretendeu para esse evento. O II Congresso Brasileiro de Musicologia, realizado no Rio de Janeiro em 1991, quatro anos após o primeiro, já não teve as mesmas proporções, e os trabalhos apresentados não foram impressos em anais, encerrando-se em pouco tempo - dez anos após a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia - as pretensões de liderar a divulgação da produção musicológica brasileira.

Ainda em 1987, mesmo ano do I Congresso Brasileiro de Musicologia, idealizou-se a ANPPOM e seus Encontros anuais, a partir das discussões realizadas no Simpósio Nacional Sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil (SINAPEM) em João Pessoa (PB). Em tal evento foi proposta a criação de uma entidade que pudesse congregar as instituições brasileiras de pesquisa em música, especialmente os cursos de pós-graduação, além de manter eventos anuais em nível nacional.

De fato, em 1988 surgiu o Encontro Nacional da ANPPOM, que teve periodicidade anual durante doze anos, até ser convertido em um congresso bienal. Aliás, os eventos promovidos pela ANPPOM nunca foram mesmo encontros e sim congressos, cuja característica é ser convocado por uma entidade constituída por sócios, que se reúnem juntamente com outros convidados e inscritos, para discutirem questões ligadas às suas atividades e apresentarem trabalhos que, posteriormente, são reunidos em anais.

Os então denominados Encontros Nacionais da ANPPOM, desde o início, sempre reservaram espaço para os trabalhos ligados à musicologia e inicialmente tiveram um papel realmente centralizador nessa sub-área, fazendo com que, de 1988 a 1991, não ocorressem outros eventos específicos no campo da musicologia no Brasil, embora seja importante destacar a realização, em Bonn (Alemanha) em 1989, do II Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira", o primeiro evento científico sobre a música brasileira organizado no exterior. Nessa fase já ficava claro que os objetivos iniciais da Sociedade Brasileira de Musicologia não teriam mais ressonância na

comunidade musicológica brasileira, o que pode até explicar a realização do Simpósio de 1989 na Alemanha. Além disso, a centralização proposta pela ANPPOM era bem mais democrática, uma vez que seu Encontro foi projetado como itinerante, ou seja, seria realizado, a cada ano, em um programa de pós-graduação diferente e, portanto, também em uma cidade diferente.

Se a ANPPOM acabou exercendo a ação centralizadora para a divulgação da pesquisa musical brasileira, tal como previsto no SINAPEM, é preciso considerar que tal centralização foi se modificando com o passar do tempo: de 1988 até meados da década de 1990, a quase totalidade dos trabalhos musicológicos foi apresentada nos Encontros Nacionais da ANPPOM, mas a partir desse período, os musicólogos passaram a se encontrar tanto nos eventos da ANPPOM quanto nos eventos de outras instituições que desejavam abrir um espaço maior para esse tipo de pesquisa, como também ocorreu em outras sub-áreas.

Foi, de fato, na década de 1990 que surgiram outras iniciativas relacionadas à musicologia, em coexistência com os Encontros Nacionais da ANPPOM. Em 1992 foi realizado o II Congresso Brasileiro de Musicologia, conjuntamente com o III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira", últimos eventos do gênero organizados pela Sociedade Brasileira de Musicologia no século XX. A partir de 1994 estabeleceu-se também o Encontro de Musicologia Histórica, realizado bienalmente pelo Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, e que chegou à sua sexta edição em 2004.

Os Encontros de Musicologia Histórica surgiram de uma necessidade que teve o Centro Cultural Pró-Música de dar um suporte científico à presença da música brasileira em seu Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, que em 1994 já estava em seu quinto ano de realização, mas desde sua primeira edição, o evento assumiu um caráter independente. As três primeiras edições dos Encontros de Musicologia Histórica dedicaram-se quase somente à música no Período Colonial e tiveram uma quantidade limitada de participantes, porém a partir de 2000 o evento expandiu-se em número de trabalhos e de assuntos abordados, recebendo uma quantidade crescente de comunicações e tornando-se hoje o principal evento destinado à divulgação da pesquisa musicológica brasileira. Embora promovidos por uma instituição privada e não-universitária, os três últimos Encontros de Musicologia Histórica

adquiriram um caráter acadêmico, pela adoção de critérios semelhantes aos utilizados em eventos universitários na área de música.

A partir de então, a musicologia brasileira entrou em uma fase de profunda transformação, na qual seus métodos e propósitos começaram a ser repensados, enquanto a relação entre os pesquisadores e seus objetos de pesquisa, além da própria relação entre os musicólogos, começaram a ser analisadas a partir de critérios mais amplos, éticos e universalistas, iniciando-se, dessa maneira, um distanciamento da musicologia positivista e exclusivista que caracterizou as décadas anteriores.

Em meio a essa atmosfera de transformação surgiu, em 1997, o Simpósio Latino-Americano de Musicologia (SLAM), que teve cinco edições anuais até 2001, sempre realizadas pela Fundação Cultural de Curitiba. Esse evento foi bastante influenciado pelos encontros bienais de musicologia realizados em Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), como parte do Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", e que em 2004 chegou à sua quinta edição. Assim como o evento boliviano, o Simpósio Latino-Americano de Musicologia convidava pesquisadores hispano-americanos ao lado de brasileiros, também abrindo espaço para comunicações inscritas, o que o tornou na época a maior oportunidade no Brasil para pôr em contato musicólogos de toda a América Latina.

Participaram dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia, a maioria pela primeira vez em um evento científico brasileiro (e vários em sua primeira visita ao país), pesquisadores como Aurelio Tello (México), Bernardo Illari (na época em Hong Kong, China), Francisco Curt Lange (Montevidéu, Uruguai), Gerard Béhague (Austin, EUA), Guillermo Marchant (Santiago, Chile), Jenny Cárdenas Villanueva (La Paz, Bolívia), Juan Pablo Gonzalez (Santiago, Chile), Leonardo Waisman (na época em Madrid, Espanha), Míriam Escudero (Havana, Cuba), Olavo Alén Rodríguez (Havana, Cuba), Piotr Nawrot (La Paz, Bolívia), Víctor Rondón (Santiago, Chile), Waldemar Axel Roldán (Buenos Aires, Argentina), Walter Guido (Caracas, Venezuela) e William John Summers (Dartmouth, EUA), entre outros. Destaque-se, ainda, a participação de Francisco Curt Lange no I Simpósio Latino-Americano de Musicologia em janeiro de 1997, sua última viagem de trabalho e sua última aparição em um

evento público, uma vez que faleceu menos de quatro meses após seu regresso a Montevidéu.

O Simpósio Latino-Americano de Musicologia deixou de ser realizado por falta de interesse da prefeitura de Curitiba, à qual pertence a Fundação Cultural de Curitiba, porém suas cinco edições anuais proporcionaram uma substancial contribuição ao desenvolvimento da musicologia brasileira e latino-americana, não apenas com as apresentações e discussões realizadas em suas cinco edições, mas também com a edição dos seus anais.[3]

Em 2000, mesmo tendo sido esse o primeiro ano no qual deixou de ocorrer o Encontro Nacional da ANPPOM (que a partir de 2001 converteu-se em eventos bienais e a partir de 2003 passaram a ser denominados Congressos), multiplicaram-se as iniciativas ligadas à musicologia brasileira, com a realização do Encontro de Músicos e Musicólogos pelo Instituto Itaú Cultural (São Paulo) e do Colóquio Internacional "A música no Brasil" Colonial, pela Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), enquanto nesse mesmo ano também foram realizados o IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia e o IV Encontro de Musicologia Histórica. O surgimento dos eventos de Lisboa e São Paulo foi obviamente estimulado pelas comemorações do Quinto Centenário do Descobrimento, porém isso somente foi possível a partir do desenvolvimento das iniciativas anteriores.

Em 2001 foi realizado o V Simpósio Latino-Americano de Musicologia, encerrado pela Fundação Cultural de Curitiba por falta de recursos, enquanto em 2002 o Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora também chegou à sua quinta edição, firmando-se como o principal evento brasileiro ligado à musicologia. Em 2003, pouco antes do XIV Congresso da ANPPOM (Porto Alegre), realizou-se em Mariana o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (CBAEM), pela Fundarq e UNI-BH, evento que deverá ser reeditado de forma bienal e que representa o primeiro de tais especialidades na América Latina. Em 2003 e 2004 foram realizados quatro eventos em cada ano, incluindo nova iniciativa da Sociedade Brasileira de Musicologia, com duas edições do Encontro Interdisciplinar de Musicologia. O VI Encontro de Musicologia Histórica, no entanto, confirmou-se como o maior evento brasileiro

[3]Somente o V Simpósio Latino-Americano de Musicologia (2001) não teve seus anais impressos, até o momento, mas os textos enviados pelos autores estão arquivados em Curitiba (PR), aguardando-se oportunidade para sua edição.

especificamente voltado à musicologia, em longevidade, em número de edições e em quantidade de trabalhos impressos.

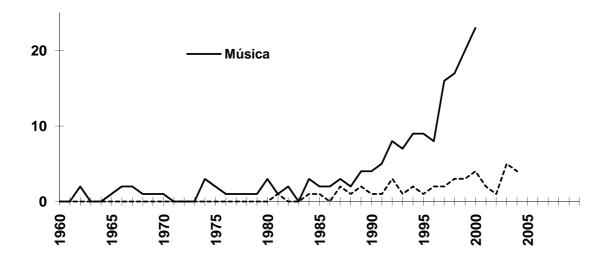
Dentre os eventos específicos na sub-área musicologia, é interessante destacar dois, que tiveram por tônica uma ampla discussão sobre o patrimônio arquivístico-musical e a ação dos musicólogos: o III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 1999) e o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 2003). O primeiro produziu as Conclusões do III SLAM (CONCLUSÕES, 2000), documento em quatorze itens (Apêndice 3), ratificado em eventos posteriores e cujo conteúdo tem motivado novas orientações do trabalho musicológico em vários países latino-americanos, enquanto o segundo elaborou as Conclusões e Recomendações do I CBAEM (CONCLUSÕES, 2004), em trinta e três itens (Apêndice 4), destinadas a sugerir novas ações nessas duas especialidades.

Únicos no meio musicológico brasileiro e mais do que meras cartas de intenção de seus autores, tais documentos visam contribuir para o desenvolvimento dos estudos na sub-área, mas também das relações entre os pesquisadores e os acervos musicais, sendo pontos de partida para um futuro código de ética da musicologia brasileira. Tais ações, como todas as demais ligadas à organização da sub-área, podem contribuir para a melhor definição do papel do pesquisador e da própria musicologia para o país ou a comunidade na qual estes estarão atuando. Em virtude de seu interesse e da necessidade de uma divulgação o mais ampla possível, tais documentos estão aqui apresentados na íntegra, sob a forma de Apêndices.

Tendências e perspectivas

De 1937 a 2000 foram realizados, no Brasil, vinte e oito eventos na sub-área musicologia (incluindo os encontros da ANPPOM), entre os cento e sessenta e nove eventos científicos na área de música, incluindo-se os três eventos sobre música brasileira no exterior. Do ponto de vista quantitativo, esses dados demonstram que a sub-área musicologia está longe de ter, no Brasil, a hegemonia ou predomínio sobre as outras sub-áreas da pesquisa em música que chegou a ser suposta por vários pesquisadores. O mesmo pode ser observado em relação às dissertações e teses defendidas no país, nas quais o

número de trabalhos no campo da musicologia é proporcionalmente ainda menor do que os trabalhos nas demais sub-áreas. O próprio crescimento do número de eventos em musicologia, verificável a partir da década de 1990, é bem inferior ao crescimento observado na área de música como um todo, que chegou a ter vinte e três eventos diferentes no ano 2000 (Gráfico 1).

Gráfico 1. Número de eventos na área de música entre 1962 e 2000, comparado ao número de eventos na sub-área musicologia entre 1981 e 2004.

Do ponto de vista qualitativo, entretanto, a diversificação dos eventos brasileiros na sub-área musicologia a partir da década de 1990 e, mais especificamente, a partir de 2000, aponta para uma tendência que já está melhor resolvida em outras sub-áreas: é preciso existir eventos nacionais de grande porte, como os Congressos da ANPPOM, destinados à reunião de pesquisadores musicais de todas as sub-áreas, ao lado de eventos menores, de caráter mais específico ou regional, para o debate mais profundo e demorado de questões internas à sub-área, como já está implícito no segundo item das Conclusões do III CBAEM (CONCLUSÕES, 2004:303):

> **2.** É fundamental a criação de novos eventos científicos na área de música, além da manutenção e fortalecimento daqueles que já existem. Tais eventos podem ser nacionais, regionais e caracterizarem-se como congressos, simpósios, colóquios, encontros, seminários, ciclos, etc., atentando-se para o significado dessa tipologia. Mas é importante que esses eventos sejam integrados entre si, visando a existência de eventos nacionais amplos, mas também de eventos regionais e/ou ligados a aspectos particulares da musicologia, como é o caso do Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.

Essa dicotomia funcionaria, então, como funcionaram o templo e as sinagogas na antiga Jerusalém, ou a catedral e as paróquias no mundo católico, representando, respectivamente, oportunidades para os debates mais gerais e mais específicos. Assim, é importante que a ANPPOM possa apoiar os eventos específicos, em todas as sub-áreas, assim como os eventos específicos devem apoiar a ANPPOM, e não se oporem a ela.

Por outro lado, percebe-se que essa situação foi se configurando na medida em que os eventos foram garantindo sua amplitude e periodicidade, sendo, atualmente, o Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora o principal evento específico que tem reunido musicólogos brasileiros para o debate e a apresentação de seus trabalhos. Diferentemente de outras sub-áreas, como a educação musical e a etnomusicologia, por exemplo, a musicologia não possui uma instituição representativa que seja capaz de realizar seus eventos específicos, uma vez que o principal evento da sub-área, o Encontro de Musicologia Histórica, é realizado bienalmente pelo Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, uma instituição privada com interesses muito diversificados.

Pode-se dizer, portanto, que os musicólogos brasileiros estão atualmente tutelados pelo Centro Cultural Pró-Música, no que se refere à realização de seus eventos periódicos, como já ocorreu, de certa maneira, com os Simpósios Latino-Americanos de Musicologia da Fundação Cultural de Curitiba, não sendo possível saber até quando essa relação poderá ser mantida. Apesar da boa intenção da instituição mineira e de sua inestimável contribuição até o momento (que lhe valeu o Prêmio Rodrigo de Mello Franco de Andrade em 2001), não se pode garantir que seu interesse pela musicologia seja permanente e, menos ainda, que o evento possa comportar a crescente demanda na sub-área. Se, desde 1994, os Encontros de Musicologia Histórica representaram uma solução, futuramente poderão ser um problema, se em Juiz de Fora não houver mais interesse ou possibilidade de sua manutenção, como já ocorreu em Curitiba há poucos anos. A interrupção desse evento sem sua substituição por um outro de iguais proporções poderá significar um retrocesso ou, no mínimo, a estagnação das conquistas até agora levadas a cabo na musicologia brasileira.

Portanto, creio que, paralelamente à manutenção dos eventos gerais e específicos da atualidade, é preciso iniciar o debate em torno dos futuros eventos específicos no campo da musicologia, mesmo que isso demore alguns

anos para ocorrer. Assim como a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) têm realizado os principais eventos brasileiros específicos dessas sub-áreas, a musicologia precisaria contar com uma instituição nacional que a representasse e que se responsabilizasse pela realização dos eventos periódicos, mesmo que adotando o modelo da ANPPOM, ou seja, atribuindo essa tarefa a um programa de pós-graduação diferente em cada uma de suas edições.

Teoricamente, haveria duas possibilidades para a representação dos musicólogos brasileiros e a conseqüente realização de eventos periódicos sobre musicologia: a criação de uma nova instituição ou o fortalecimento de uma instituição já existente. Na segunda hipótese, o único caso parece ser o da Sociedade Brasileira de Musicologia. É difícil saber se tal instituição terá condições de congregar os musicólogos brasileiros, ou mesmo se os musicólogos terão pleno interesse nessa representação, mas não se trata mais de defender a SBM enquanto uma entidade destinada a organizar de forma centralizada a musicologia no Brasil, porém apenas de representá-la, de acordo com o interesse dos próprios musicólogos e não apenas de sua cúpula.

Nesse sentido, seria impossível fazer o caminho inverso, ou seja, aguardar que a SBM realizasse os primeiros eventos para depois apóia-la, pois a organização de novos congressos pela SBM somente poderá ocorrer a partir do momento em que os musicólogos apoiarem-na como a instituição que tem por objetivo representá-los. Uma possível reestruturação da SBM, com sua divisão em uma sede e núcleos regionais, conforme inicialmente proposto por Maurício MONTEIRO (1998), poderia descentralizar e facilitar esse processo, mas é interessante considerar que nem todas as sociedades e associações que promovem eventos periódicos sobre música no Brasil possuem esse tipo de estrutura, o que não as impede de realizá-los. Paralelamente, qualquer instituição do gênero que se proponha a realizar eventos científicos, necessita possuir um quadro mínimo de associados, o que a SBM não mais possui. Curiosamente, a maior parte dos musicólogos brasileiros não está associada à SBM, inviabilizando, ao menos neste momento, a realização de eventos por parte dessa instituição.

Seja como for, o debate em torno do futuro dos eventos brasileiros em musicologia passa a ser necessário, na medida em que é preciso garantir sua

realização enquanto importante fator referente ao desenvolvimento da sub-área. Os eventos periódicos e a conseqüente publicação de seus anais não são meros detalhes na divulgação da pesquisa musicológica, mas representam uma das mais importantes formas de veiculação da produção recente e talvez uma das poucas que atualmente permite uma exposição suficientemente detalhada para a apresentação de estudos de fôlego sobre questões musicológicas.

Considerações finais

Ao lado da história dos eventos, torna-se também fundamental uma ampla reflexão sobre o futuro dos eventos brasileiros específicos no campo da musicologia, uma vez que não é mais possível, para os musicólogos, limitar-se a aguardar os convites ou convocatórias e participar dos eventos já existentes com a exclusiva intenção de apresentar sua produção recente. A garantia para a manutenção dos atuais eventos em musicologia, bem como para a criação de novos eventos, passa pelo empenho dos musicólogos nesse sentido, aguardando não somente propostas, mas sobretudo ações.

Sem uma instituição que na prática represente os musicólogos brasileiros e se responsabilize pela realização de eventos periódicos, os pesquisadores brasileiros dessa sub-área mantém-se dispersos em suas universidades, encontrando-se em eventos de outras instituições, que não estão necessariamente comprometidas com a reunião dos musicólogos, mas, no máximo, de alguns musicólogos. Que fatores, então, impedem a criação de uma instituição representativa desse grupo profissional, ou a utilização da SBM para esse fim, como já ocorre com a ABEM e ABET? Ou será que a musicologia no Brasil ainda não chegou a ser uma atividade profissional suficientemente coesa como já são a educação musical e a etnomusicologia?

Referências bibliográficas

CASTAGNA, Paulo. Em direção a uma história da musicologia no Brasil. VI FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, São Paulo, 30 nov. - 3 dez. 2004. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2004. p.69-81.

CONCLUSÕES do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.11-18.

CONCLUSÕES e Recomendações do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.303-312.
GOULART Márcia de Oliveira. Encontros científicos brasileiros na área de música no século XX. Relatório de pesquisa na categoria Iniciação Científica, realizada no Instituto de Artes da UNESP com bolsa da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, entre 1/7/2001 e 30/6/2002, sob a orientação de Paulo Castagna. Processo: 01/03399-4. São Paulo, 2002. 443p.
MONTEIRO, Maurício. Uma introdução sobre a musicologia no Brasil (o caso da música colonial mineira). III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora, 11-26 jul. 1998. [*Anais*]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, [1998]. p.103-114.
SINZIG, Pedro. *Pelo mundo do som; dicionário musical*. Reimpressão da 2a. ed. Rio de Janeiro: São Paulo, Porto Alegre: Livraria Kosmos Ed., 1976. 612p.
UNESP / FACULDADE DE MEDICINA / COMISSÃO DE EXTENSÃO UNIVERSTÁRIA E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS. *Subsídios para organização de eventos científicos e pedagógicos*. Botucatú: UNESP, 1996. 28p.

Apêndice 1. Eventos científicos brasileiros na área de música no século XX (GOULART, 2002)

1937 - I Congresso da Língua Nacional Cantada
1954 - VII International Folk Music Council
1962 - Simpósio Nacional de Música
1962 - I Congresso Nacional do Samba
1965 - I Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB
1966 - I Simpósio do Samba
1966 - II Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB
1967 - II Simpósio do Samba
1967 - III Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB
1968 - IV Encontro Nacional de Música Sacra da CNBB
1969 - III Simpósio do Samba
1970 - I Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1974 - Encontro Brasileiro de Musicoterapia
1974 - Encontro Nacional de Musicoterapia
1974 - II Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1975 - I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
1975 - IV Simpósio do Samba
1976 - II Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
1977 - I Simpósio Internacional de Compositores
1978 - II Simpósio Internacional de Compositores
1979 - V Simpósio do Samba
1980 - I Encontro Nacional de Músicos
1980 - III Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1980 - Simpósio de Matemática e Música
1981 - I Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira"
1982 - III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
1982 - Maratona de Musicoterapia
1984 - Encontro de Pesquisadores de Música
1984 - Encontro Nacional de Chorinho
1984 - I Encontro Nacional de Pesquisa em Música

1985 - Encontro de Estudantes de Musicoterapia
1985 - II Encontro Nacional de Pesquisa em Música
1986 - IV Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
1986 - V Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
1987 - III Encontro Nacional de Pesquisa em Música
1987 - I Congresso Brasileiro de Musicologia
1987 - Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil
1988 - I Encontro Nacional da ANPPOM
1988 - IV Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1989 - I Encontro Nacional de Escolas de Música
1989 - II Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira"[4]
1989 - II Encontro Nacional da ANPPOM
1989 - V Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1990 - Reunião da Federação Internacional de Musicoterapia
1990 - II Encontro Nacional de Escolas de Música
1990 - III Encontro Nacional da ANPPOM
1990 - VI Congresso Mundial de Musicoterapia
1991 - I Encontro Nacional de Organistas
1991 - I Simpósio Brasileiro de Música
1991 - IV Encontro Nacional da ANPPOM
1991 - Simpósio Internacional Multidisciplinar de Musicoterapia
1991 - VI Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1992 - I Encontro Anual da ABEM
1992 - I Encontro Internacional de Musicoterapia
1992 - I Simpósio Paranaense de Educação Musical
1992 - II Congresso Brasileiro de Musicologia[5]
1992 - II Encontro Nacional de Organistas
1992 - III Encontro Nacional de Escolas de Música
1992 - III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira"[6]
1992 - V Encontro Nacional da ANPPOM
1993 - I Encontro Latino-Americano de Organistas[7]
1993 - I Forum Estadual de Musicoterapia
1993 - II Encontro Anual da ABEM
1993 - II Simpósio Paranaense de Educação Musical
1993 - III Encontro Nacional de Organistas[8]
1993 - VI Encontro Nacional da ANPPOM
1993 - VII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1994 - I Encontro de Música Eletro-Acústica
1994 - I Encontro de Musicologia Histórica
1994 - I Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1994 - II Fórum Estadual de Musicoterapia
1994 - III Encontro Anual da ABEM
1994 - III Simpósio Paranaense de Educação Musical
1994 - IV Encontro Nacional de Organistas
1994 - Pré-Encontro e I Encontro Latino-Americano de Musicoterapia
1994 - VII Encontro Nacional da ANPPOM
1995 - Ciclo de Debates Encontros/Desencontros
1995 - II Semana de Musicoterapia da UNAERP
1995 - II Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1995 - III Fórum Estadual de Musicoterapia

[4]Realizado em 1989 em Bonn, Alemanha, com patrocínio da embaixada do Brasil.
[5]Realizado conjuntamente com o III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira".
[6]Realizado conjuntamente com o II Congresso Brasileiro de Musicologia.
[7]Realizado conjuntamente com o III Encontro Nacional de Organistas.
[8]Realizado conjuntamente com o I Encontro Latino-Americano de Organistas.

1995 - IV Encontro Anual da ABEM
1995 - IV Simpósio Paranaense de Educação Musical
1995 - V Encontro Nacional de Organistas
1995 - VIII Encontro Nacional da ANPPOM
1995 - VIII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1996 - I Seminário de Educação Musical da UDESC
1996 - II Encontro de Musicologia Histórica
1996 - III Semana de Musicoterapia da UNAERP
1996 - III Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1996 - IX Encontro Nacional da ANPPOM
1996 - V Encontro Anual da ABEM[9]
1996 - V Simpósio Paranaense de Educação Musical[10]
1996 - VI Encontro Nacional de Organistas
1997 - I Fórum do Centro de Linguagens Musicais da PUC
1997 - Encontro Nacional de Compositores
1997 - I Encontro de Educadores Musicais de São Paulo
1997 - I Encontro Latino-Americano de Educação Musical[11]
1997 - I Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM
1997 - I Encontro Regional-Sul da ABEM[12]
1997 - I Simpósio Latino-Americano de Musicologia
1997 - II Encontro de Música Eletro-Acústica
1997 - IV Semana de Musicoterapia da UNAERP
1997 - IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1997 - IX Simpósio Brasileiro de Musicoterapia
1997 - VI Encontro Anual da ABEM[13]
1997 - VI Simpósio Paranaense de Educação Musical[14]
1997 - VII Encontro Nacional de Organistas
1997 - X Encontro Nacional da ANPPOM
1997 - IV Fórum Estadual de Musicoterapia do Rio de Janeiro
1998 - I Encontro Regional-Sudeste da ABEM
1998 - II Fórum do Centro de Linguagens Musicais da PUC
1998 - VII Simpósio Paranaense de Educação Musical
1998 - Colóquio Internacional de Antropologia Simbólica da Música
1998 - I Semana de Musicoterapia da FAP
1998 - II Encontro Latino-Americano de Musicoterapia
1998 - II Encontro Mineiro de Musicoterapia
1998 - II Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM
1998 - II Encontro Regional-Sul da ABEM
1998 - II Simpósio Latino-Americano de Musicologia
1998 - III Encontro de Musicologia Histórica
1998 - V Fórum Estadual de Musicoterapia
1998 - V Semana de Musicoterapia da UNAERP
1998 - V Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1998 - VII Encontro Anual da ABEM
1998 - VIII Encontro Nacional de Organistas
1998 - XI Encontro Nacional da ANPPOM
1999 - III Fórum do Centro de Linguagens Musicais da PUC
1999 - I Encontro Regional-Norte da ABEM
1999 - I Fórum Paranaense de Musicoterapia
1999 - I Fórum Paulista de Musicoterapia

[9]Realizado conjuntamente com o V Simpósio Paranaense de Educação Musical.
[10]Realizado conjuntamente com o V Encontro Anual da ABEM.
[11]Realizado conjuntamente com o VI Encontro Anual da ABEM.
[12]Realizado conjuntamente com o VI Simpósio Paranaense de Educação Musical.
[13]Realizado conjuntamente com o I Encontro Latino-Americano de Educação Musical.
[14]Realizado conjuntamente com o I Encontro Regional-Sul da ABEM.

1999 - II Encontro Mineiro de Musicoterapia
1999 - I Fórum Goiano de Musicoterapia
1999 - I Fórum de Musicoterapia de Ribeirão Preto
1999 - II Jornada de Musicoterapia do Rio Grande do Sul
1999 - I Fórum Sul Riograndense de Musicoterapia
1999 - II Encontro Regional-Sudeste da ABEM
1999 - III Simpósio Latino-Americano de Musicologia
1999 - IX Encontro Nacional de Organistas
1999 - VI Fórum Estadual de Musicoterapia
1999 - VI Semana de Musicoterapia da UNAERP
1999 - I Fórum da Associação Baiana de Musicoterapia
1999 - VI Simpósio Brasileiro de Computação e Música
1999 - VIII Encontro Anual da ABEM
1999 - VIII Simpósio Paranaense de Educação Musical
1999 - XII Encontro Nacional da ANPPOM
1999 - IV Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (Köln)
2000 - IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia
2000 - IV Fórum do Centro de Linguagens Musicais da PUC
2000 - I Encontro de Estudos da Palavra Cantada
2000 - I Encontro Internacional de Etnomusicologia
2000 - I Simpósio de Pesquisa em Performance Musical
2000 - II Fórum de Musicoterapia de Ribeirão Preto
2000 - I Ciclo de Debates sobre Musicoterapia no Nordeste
2000 - I Fórum de Musicoterapia da Associação de Musicoterapia do Rio Grande do Sul
2000 - II Fórum Paranaense de Musicoterapia
2000 - VI Fórum Estadual de Musicoterapia
2000 - Colóquio Internacional "A música no Brasil" Colonial[15]
2000 - Encontro de Músicos e Musicólogos do ItaúCultural
2000 - II Fórum Paulista de Musicoterapia
2000 - II Seminário de Educação Musical da UDESC[16]
2000 - III Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM
2000 - III Encontro Regional-Sudeste da ABEM
2000 - IIII Encontro Regional-Sul da ABEM
2000 - IV Encontro de Musicologia Histórica
2000 - II Fórum Goiano de Musicoterapia
2000 - IX Encontro Anual da ABEM
2000 - IX Simpósio Paranaense de Educação Musical
2000 - VII Simpósio Brasileiro de Computação e Música
2000 - X Encontro Nacional de Organistas

Apêndice 2. Eventos científicos brasileiros na sub-área musicologia (1981-2004)

1981 - I Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (São Paulo)
1984 - I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (Mariana)
1985 - II Encontro Nacional de Pesquisa em Música (São João Del-Rei)
1987 - III Encontro Nacional de Pesquisa em Música (Ouro Preto)
1987 - I Congresso Brasileiro de Musicologia (São Paulo)
1988 - I Encontro Nacional da ANPPOM (Salvador)

[15]Realizado em Lisboa (Portugal), pela Fundação Calouste Gulbenkian.
[16]Realizado conjuntamente com o III Encontro Regional-Sul da ABEM.

1989 - II Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (Maria Laach e Bonn)
1989 - II Encontro Nacional da ANPPOM (Porto Alegre)
1990 - III Encontro Nacional da ANPPOM (Belo Horizonte)
1991 - IV Encontro Nacional da ANPPOM (Porto Alegre)
1992 - II Congresso Brasileiro de Musicologia (Rio de Janeiro)
1992 - III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (Rio de Janeiro)
1992 - V Encontro Nacional da ANPPOM (Salvador)
1993 - VI Encontro Nacional da ANPPOM (Rio de Janeiro)
1994 - I Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
1994 - VII Encontro Nacional da ANPPOM (São Paulo)
1995 - VIII Encontro Nacional da ANPPOM (João Pessoa)
1996 - II Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
1996 - IX Encontro Nacional da ANPPOM (Rio de Janeiro)
1997 - I Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba)
1997 - X Encontro Nacional da ANPPOM (Goiânia)
1998 - II Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba)
1998 - III Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
1998 - XI Encontro Nacional da ANPPOM (Campinas)
1999 - III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba)
1999 - XII Encontro Nacional da ANPPOM (Salvador)
1999 - IV Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (Köln)
2000 - IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba)
2000 - Encontro de Músicos e Musicólogos do Itaú Cultural (São Paulo)
2000 - IV Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
2000 - Colóquio Internacional "A música no Brasil" Colonial (Lisboa)
2001 - V Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba)
2001 - XIII Encontro Nacional da ANPPOM (Belo Horizonte)
2002 - V Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
2003 - I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana)
2003 - V Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira" (Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro)
2003 - XIV Congresso da ANPPOM (Porto Alegre)
2003 - I Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto
2003 - I Simpósio de Música Brasil/Alemanha (Niterói)
2003 - I Encontro Interdisciplinar de Musicologia (São Paulo)
2004 - VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora)
2004 - II Festival Penalva (Curitiba)
2004 - I Encontro Interdisciplinar de Musicologia (São Paulo)
2004 - Ciclo de Palestras "Musicologia e Patrimônio Musical" (Salvador)
2004 - VI Fórum CLM (São Paulo)

Apêndice 3. Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (*Preservação e acesso à memória musical latino-americana*), Curitiba, 24 de janeiro de 1999.

1. O desenvolvimento da musicologia e a difusão de seus resultados e benefícios dependem da organização, catalogação e disponibilização de quaisquer tipos de fontes primárias (manuscritos, impressos, registros sonoros, registros de imagens, instrumentos, objetos etc.), pertencentes a acervos públicos, eclesiásticos e privados, mas principalmente de políticas não restritivas de acesso a tais fontes, incluindo a disponibilização de fac-símiles, independentemente dos estudos já realizados sobre os mesmos.

2. O pesquisador deve respeitar a integridade dos acervos, contribuir para sua preservação e valorizar o acesso dos demais interessados, mesmo aos acervos com os quais trabalha ou trabalhou, visando à democratização da pesquisa, à pluralidade de abordagens dos objetos de estudo e à expansão das investigações musicológicas.

3. É fundamental uma postura ética e humanística dos pesquisadores em relação aos acervos musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc., sejam eles públicos, eclesiásticos ou privados, procurando também retribuir à comunidade que os conservou, pelo acesso que teve às fontes primárias.

4. É garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos públicos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), em consonância com os objetivos do Conselho Internacional de Arquivos (9-11 jun. 1948),[17] mas também de acordo com a *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948)[18] e com a legislação específica de cada país.

5. É garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos eclesiásticos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), de acordo com a Epístola Encíclica *Pacem in Terris* (11 abr. 1963) de João XXIII[19] e com a Carta Circular *A função pastoral dos arquivos eclesiásticos* (2 fev. 1997), emitida pela Pontifícia Comissão Para os Bens Culturais da Igreja.[20]

6. É necessária, para o desenvolvimento da musicologia e para a difusão de seus resultados e benefícios, uma política de sensibilização dos proprietários de acervos privados de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.) quanto à necessidade e à importância de sua abertura aos pesquisadores e da divulgação de seu conteúdo em apresentações, registros sonoros, publicações e mídia, devido ao seu significado enquanto parte da história coletiva e ao seu caráter público de patrimônio cultural.

7. É fundamental que as instituições públicas, eclesiásticas e privadas, que têm como função a guarda e a preservação de acervos permanentes de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos,

---

[17]*Estatutos do Conselho Internacional de Arquivos* (9-11 jun. 1948), artigo 2 (Objetivos Gerais), inciso d: "Facilitar a interpretação e uso de documentos arquivísticos, tornando o seu conteúdo mais amplamente conhecido e promovendo maior facilidade de acesso aos arquivos".

[18]*Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948), artigo 19: "*Todo indivíduo* tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o *de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e idéias por qualquer meio de expressão*". [destaque nosso]

[19]PAPA JOÃO XXIII. Encíclica *Pacem in Terris* (11 abr. 1963): "Todo ser humano tem direito [...] à liberdade na busca da verdade [...] as exigências da moral e do bem comum sejam salvaguardadas. O ser humano tem, igualmente, direito a uma informação objetiva".

[20]PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS DA IGREJA. Carta Circular *A função pastoral dos arquivos eclesiásticos* (Vaticano, 2 fev. 1997), item 4.3 (Destinação universal do patrimônio arquivístico): "Os arquivos, enquanto bens culturais, são oferecidos antes de mais ao usufruto da comunidade que os produziu, mas com o passar do tempo assumem uma destinação universal, tornando-se patrimônio da humanidade inteira. Com efeito, *o material depositado não pode ser impedido àqueles que podem tirar proveito dele*, a fim de conhecer a história do povo cristão, as suas vicissitudes religiosas, civis, culturais e sociais. / *Os responsáveis devem fazer com que o usufruto dos arquivos eclesiásticos possa ser facilitado não só aos interessados que a ele têm direito, mas também ao mais amplo círculo de estudiosos, sem preconceitos ideológicos e religiosos*, como se dá na melhor tradição eclesiástica, salvaguardando as oportunas normas de tutela, dadas pelo direito universal e pelas normas do Bispo diocesano. *Tais perspectivas de abertura desinteressada, de acolhimento benévolo e de serviço competente devem ser tomadas em alta consideração*, a fim de que a memória histórica da Igreja seja oferecida à coletividade inteira". [grifo nosso]

organológicos etc.), correspondam às necessidades e às expectativas dos pesquisadores e de toda a comunidade em relação à segurança, preservação e acesso aos materiais depositados, do que dependem a credibilidade e a função social de tais instituições.

8. É fundamental investir na formação da opinião pública, através da conscientização e mobilização da comunidade em relação à importância de preservação da memória musical, para que ela possa reclamar, junto às autoridades constituídas, políticas eficazes em relação à criação, manutenção e continuidade das instituições comprometidas com o patrimônio musical.

9. É importante a criação de novos centros regionais de documentação, pesquisa e informação musical, encarregados da preservação do patrimônio musical latino-americano de todos os períodos, conforme recomendações da *Acta General de Acuerdos y Proposiciones del Ier Grupo Regional de Estudio de la Musicología Historica en America Latina* (Lima, Peru, 6 a 11 de setembro de 1982) e sugestões do *I Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba, Brasil, 21-24 de janeiro de 1997).

10. É fundamental que os manuscritos musicais, registros sonoros e imagens de qualquer período, depositados em acervos públicos, eclesiásticos e privados, sejam tratados como documentos permanentes, pela sua unicidade e pelo valor histórico que têm, referenciados com precisão e sujeitos à normatização técnica e à legislação arquivística específica.

11. É importante a caracterização e a padronização terminológica dos elementos e materiais musicais com os quais se depara o pesquisador. Nesse sentido, é importante também observar a distinção entre fundo arquivístico e coleção, para que se possa determinar conscientemente os procedimentos mais adequados a cada caso, de acordo com as normas arquivísticas internacionais e com as necessidades e especificidades de cada acervo e de cada região.

12. É importante reconhecer as singularidades de cada acervo, para que o tratamento da informação e a confecção de instrumentos de trabalho, como guias, catálogos, inventários etc., observe seus aspectos particulares, considerando, porém, critérios e normas científicas, de maneira a não gerar sistemas casuísticos de catalogação.

13. As condições precárias de preservação e organização de grande parte dos acervos de manuscritos musicais latino-americanos evidenciam a importância de se incluir, na pesquisa musicológica, também o trabalho de natureza documental, como a organização e a catalogação.

14. É necessário discutir a utilização de formatos de intercâmbio de informação entre os acervos (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), tendo em vista a necessidade de compatibilização com os sistemas internacionais de informação e a necessidade de observância dos critérios e possibilidades pertinentes à realidade latino-americana.

Apêndice 4. Conclusões e Recomendações do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (*Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil*), Mariana, 20 de julho de 2003.

Com o notável surgimento de iniciativas brasileiras ligadas à arquivologia e à edição musical no início do século XXI, destacando-se o tratamento de

acervos que ainda não haviam passado por esse processo, os levantamentos de informações de grande extensão geográfica, a edição de séries musicais e mesmo a ampliação das edições acadêmicas, como se observa nos trabalhos publicados nos Anais deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, constatou-se a necessidade de uma ampla discussão, de forma a estimular o desenvolvimento de novos projetos e de nova metodologia em tais disciplinas. Neste sentido, os participantes do colóquio apresentam, nos trinta e três itens que se seguem, suas conclusões e recomendações.

1. O I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical ratifica todas as Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 24 jan. 1999), também reiteradas nas Conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 23 jul. 2000), manifestando a contínua necessidade de sua divulgação e aplicação. Reafirma-se também, para o caso brasileiro, que é garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos públicos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), em consonância com os objetivos do Conselho Internacional de Arquivos (9-11 jun. 1948), mas também de acordo com a *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948) e com a Constituição de 1988 da República Federativa do Brasil.

2. É fundamental a criação de novos eventos científicos na área de música, além da manutenção e fortalecimento daqueles que já existem. Tais eventos podem ser nacionais, regionais e caracterizarem-se como congressos, simpósios, colóquios, encontros, seminários, ciclos, etc., atentando-se para o significado dessa tipologia. Mas é importante que esses eventos sejam integrados entre si, visando a existência de eventos nacionais amplos, mas também de eventos regionais e/ou ligados a aspectos particulares da musicologia, como é o caso do Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.

3. É fundamental, além de uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional, um efetivo desenvolvimento metodológico ligado aos problemas arquivísticos e editoriais encontrados no Brasil, procurando-se refletir sobre as questões já levantadas nesses campos em trabalhos brasileiros e internacionais, mas também objetivando soluções diretamente ligadas a esses problemas, em lugar da utilização não-crítica de soluções criadas em contextos diferentes do nosso.

4. É necessária uma abertura à interdisciplinaridade e à multidisciplinaridade em questões da arquivologia e da edição musical relativas ao resgate, tratamento, catalogação e conceituação de acervos musicais, assim como em outros campos do trabalho musicológico, estimulando-se a interação com as áreas de história, sociologia, antropologia, arquivologia, literatura, filologia, grafoscopia e outras, ou mesmo a associação com profissionais dessas áreas. Assim, é fundamental o fortalecimento e a ampliação do trabalho em grupo tanto na arquivologia e edição musical, como em outros setores da musicologia.

5. É fundamental incentivar o diálogo entre os diversos setores envolvidos com a memória musical brasileira, objetivando-se o estabelecimento de padrões éticos e responsáveis, no que se refere à consulta, tratamento e administração de acervos musicais comunitários (institucionais públicos, eclesiásticos ou privados) e mesmo individuais (coleções particulares).

6. A interação entre o acervo musical e o pesquisador é a base para a disponibilização dos itens desse acervo e, consequentemente, a difusão do repertório, das informações e dos estudos sobre o mesmo. Essa base será tanto mais sólida e segura, na medida em que forem utilizados critérios democráticos, claros e rigorosos para tal interação.

7. É urgente o estímulo e a implementação de políticas de gestão dos acervos musicais em uso corrente (e intermediário), para que não estejam, no futuro, nas precárias condições em que vários acervos de valor permanente são hoje encontrados.

8. As principais finalidades dos acervos musicais institucionais são a preservação, tratamento e disponibilização do material ao consulente. Nesse sentido, é fundamental a conscientização e o preparo de arquivistas e bibliotecários para essas três atividades, prioritárias em relação a quaisquer outras desenvolvidas por tais instituições.

9. É necessário, junto às instituições públicas, eclesiásticas ou privadas, o desenvolvimento de uma nova mentalidade no que se refere à posse, preservação e disponibilização de bens culturais ligados à música. Além disso, é importante atentar para as particularidades do patrimônio cultural brasileiro (e os seus desdobramentos materiais ou imateriais) relativos à arquivologia musical.

10. É importante que, através de discussões tecnicamente fundamentadas, sejam claramente estabelecidas as bases legais vigentes sobre os acervos de bens culturais ligados à música, tanto no que se refere à propriedade dos bens em si, como à propriedade intelectual dos eventuais produtos resultantes de sua pesquisa e/ou difusão.

11. Recomenda-se a observação do *princípio de respeito aos fundos arquivísticos* e desaconselha-se a prática do *colecionismo*. Nesse sentido, é fundamental que as coleções musicais privadas já existentes sejam alvo de discussões mais amplas, visando sua futura integração a acervos maiores, especialmente de caráter público.

12. É imprescindível uma política de conscientização dos colecionadores, para que suas coleções não sejam tratadas como fontes de especulação econômica ou de poder intelectual, vetadas à maioria dos pesquisadores e passíveis de transferência para outras pessoas com intenções semelhantes, mas que possam ser institucionalizadas ou recolhidas em instituições que visem seu tratamento, catalogação e disponibilização, a partir de critérios técnicos e democráticos.

13. É fundamental que as entidades eclesiásticas (dioceses, seminários e congregações religiosas) invistam na informação aos seminaristas e atuais sacerdotes sobre a importância da custódia, preservação e disponibilização à pesquisa do patrimônio arquivístico-musical, de acordo com a Carta Circular "A Formação dos Futuros Presbíteros e os Bens Culturais da Igreja" (15 out.1992), publicada pela Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja.

14. No que se refere aos acervos musicais religiosos, é fundamental a criação de momentos de debate profícuo entre a CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil) e os seus regionais, as ordens primeiras, ordens terceiras, fraternidades, congregações, irmandades e demais instituições de caráter religioso com a comunidade acadêmica interessada na apresentação de projetos específicos ligados à arquivologia musical, edição musical e outras disciplinas do âmbito da musicologia.

15. É necessária uma abertura à inter-institucionalidade na locação (temporal ou definitiva) de acervos de música em situação crítica, frisando-se a necessidade da pesquisa histórica relativa à gênese de cada acervo. Nesse sentido, é importante que os acervos musicais sejam reconhecidos não apenas pelos itens que conservam, mas também pela história a eles relacionada.

16. É importante considerar os acervos musicais em sua totalidade, incluindo, nas iniciativas de tratamento, catalogação e disponibilização, todas fontes documentais existentes, sejam elas manuscritas, impressas, bibliográficas, virtuais, sonoras, iconográficas, organológicas, etc

17. É importante a consideração minuciosa das decisões a serem tomadas no inicio do tratamento de acervos musicais, pela dificuldade ou até mesmo impossibilidade de se desfazer e corrigir os eventuais erros cometidos.

18. É necessária uma ampliação da tipologia das fontes e, consequentemente, da metodologia de trabalho com as mesmas, nos processos de tratamento de acervos musicais, de maneira a incluir, além de impressos e manuscritos musicais, registros fonográficos, iconográficos e virtuais, assim como documentos indiretamente relacionados à música, como os documentos administrativos de corporações musicais, anúncios e programas de concertos, fotografias, correspondência e outros.

19. A confusão entre *composição* e *manuscrito* (ou seja, entre a obra musical e sua fonte documental), observada em várias edições e catálogos brasileiros de manuscritos musicais até agora publicados, torna necessário definir com maior precisão a terminologia utilizada, mas também descrever e citar com precisão as fontes consultadas e as obras repertoriadas. Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento dos manuscritos musicais enquanto *documentos históricos*, em lugar de fontes informais de repertório musical.

20. É importante que os instrumentos de busca de acervos musicais explicitem os critérios metodológicos que nortearam o arranjo físico, o tratamento e a descrição de seus itens, bem como as atribuições de locais, datas ou autoria, evitando-se as ações arbitrárias ou sem fundamentação científica.

21. É fundamental que os instrumentos de busca de acervos musicais e mesmo as edições musicais explicitem o tipo de unidade musical ou o conceito de *obra* utilizado para sua individualização. A utilização apenas da transcrição dos títulos ou frontispícios dos manuscritos como título das obras nem sempre é suficiente e/ou adequada. Nesse sentido, é interessante discutir novos critérios de individualização, como os conceitos de *unidade cerimonial*, *unidade funcional*, *seção* e *unidade musical permutável*, para os casos ligados à música religiosa.

22. É necessário o desenvolvimento de estudos litúrgicos que possam subsidiar a catalogação e a edição de música religiosa. Mas como a individualização da obra musical religiosa e a caracterização de sua função cerimonial nem sempre estão especificadas nas fontes musicais, é necessário, para isso, utilizar livros litúrgicos ou cerimoniais referentes ao período e ao rito para o qual a obra foi destinada. Tal procedimento é fundamental tanto na catalogação quanto na edição criteriosa da obra, pois a utilização de livros litúrgicos de ritos diferentes daquele ao qual a obra está relacionada, muitas vezes gera caracterizações incorretas das funções cerimoniais, aplicações impróprias dos textos cantados ou mesmo a apresentação incorreta da própria composição.

23. Uma das questões problemáticas na catalogação, estudo e edição da música brasileira, especialmente dos séculos XVIII e XIX, é a autoria das

composições. Trabalhos brasileiros, até agora publicados, incluem muitas atribuições de autoria sem fundamentação científica ou cujos critérios de atribuição não estão especificados. É necessário, para o desenvolvimento da pesquisa musicológica, no Brasil, a revisão das atribuições já realizadas e um cuidado permanente para se evitar atribuições sem uma clara fundamentação documental e musicológica.

24. O debate dos critérios editoriais é tão importante quanto as discussões arquivísticas, sendo fundamental o desenvolvimento de uma metodologia nessa disciplina, ligada às particularidades dos acervos musicais brasileiros. Nesse sentido, é importante considerar a tipologia das edições (crítica, diplomática, aberta, facsimilar, prática, etc.), para a obtenção de resultados coerentes com os objetivos editoriais.

25. As edições musicais que atendam a propósitos musicológicos devem sempre indicar, com absoluta clareza, as fontes utilizadas, suas particularidades (título ou frontispício, copista e/ou proprietário, local, data, partes disponíveis) e sua localização atual (ou seja, o acervo no qual está preservada), atentando-se para o estudo crítico da relação entre as mesmas. Tais edições também devem explicitar as normas editoriais utilizadas nesse processo, evitando-se as decisões sem fundamentação teórica ou documental.

26. É importante considerar criticamente, no processo de edição musical, além do contexto sócio-histórico da obra e do autor, também a contribuição e o contexto dos copistas. Por essa razão, é necessário desenvolver uma metodologia de estudo da atividade dos copistas, para que sua contribuição seja tratada com o mesmo rigor científico que a contribuição dos compositores.

27. É importante incentivar o diálogo permanente entre os pesquisadores e os profissionais envolvidos no tratamento, catalogação e/ou administração de acervos musicais, com a finalidade de estabelecer uma consciência crítica e uma padronização tecnológica, metodológica e conceitual ligadas às particularidades dos acervos musicais brasileiros.

28. É importante estabelecer um diálogo entre a arquivologia e a musicologia, atentando-se para as necessidades particulares de descrição musical, tanto as de caráter musicológico quanto as de caráter funcional.

29. É importante consolidar a terminologia arquivística em todos os campos da musicologia, procurando-se desenvolver mais adequadamente seus conceitos, para se estabelecer uma terminologia arquivístico-musical precisa, relevante e funcional.

30. É cada vez maior a necessidade de uma padronização dos elementos descritivos, a qual deve passar por uma discussão coletiva em direção a uma matriz metodológica pertinente e adequada ao caso brasileiro. Nesse sentido, é importante iniciar a normalização de campos e conteúdos de instrumentos de busca como guias, repertórios, inventários, catálogos, etc., visando a utilização da informática e de programas de bancos de dados.

31. É necessária uma atualização continua dos suportes técnicos, tecnológicos e metodológicos aplicados à arquivologia e à edição musical, bem como uma constante reciclagem dos recursos humanos disponíveis.

32. É necessária uma constante atualização das ferramentas tecnológicas de reprodução e difusão de imagens de manuscritos musicais (microfilme, digitalização, formatação de imagens e dos arquivos disponibilizados, etc.), visando a melhor adequação das relações entre durabilidade e custos de manutenção, formato de arquivo e velocidade de transmissão.

33. É importante a criação de uma rede interestadual de bases de dados, visando o desenvolvimento de uma futura rede nacional de acervos musicais, que será ferramenta inestimável para o intercâmbio de informações entre os mesmos, permitindo a realização de pesquisas e edições fundamentadas em uma quantidade maior de informações.